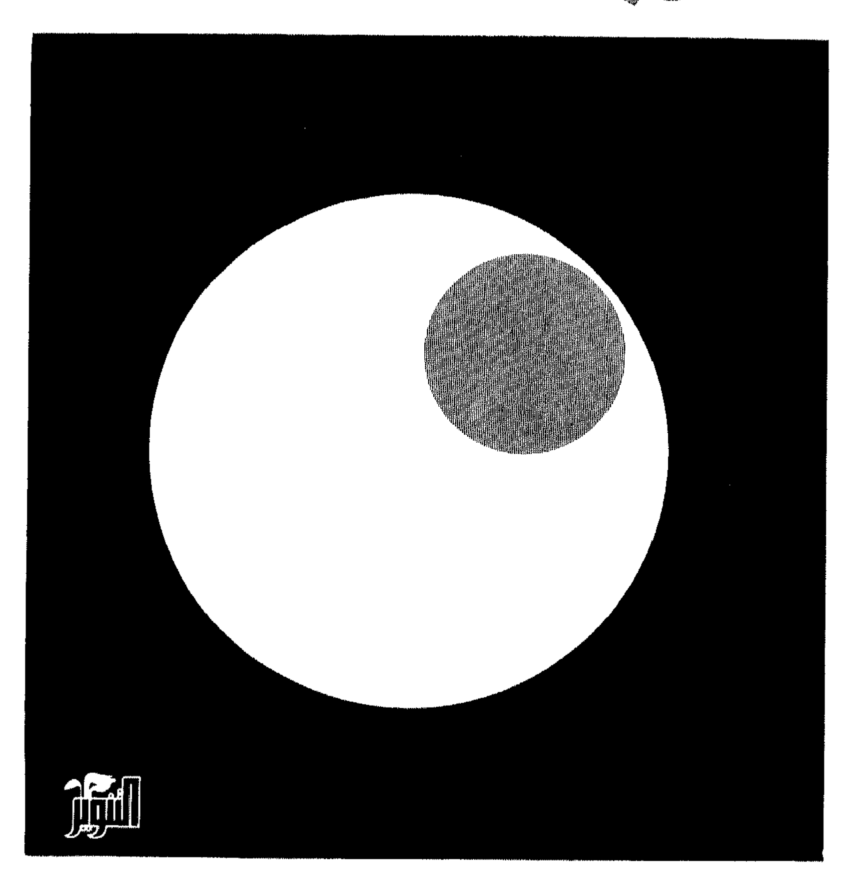
سَعيد محمّد توفيق

ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور





ميتافيزيقيا الفن عند

شوبنهاور

* سعيد محمد توفيق: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور.
* الطبعة الأولى، ١٩٨٣.

* الناشر: دار التنوير للطباعة والنشر.
ص. ب ٦٤٩٩ - ١١٣ بيروت - لبنان.
الصنوبرة - أول نزلة اللبان - بناية عساف.

سعيد محمد توفيق

ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور





المقدمة

تحديد المصطلحات أمر لازم لباحث الفلسفة، خاصة الذي يعالج موضوعا من رؤ ية معينة. والمصطلح الذي يواجهنا هنا منذ البداية هو المصطلح الوارد في عنوان الرسالة، وهو « ميتافيزيقا الفن » metaphysics of art. لذا كان لزاماً علينا بادىء ذي بدء أن نحدد المقصود من هذا المصطلح؛ لأن هذا سيكون بمثابة تحديد لموضوع ومضمون الرسالة بأسرها، وتحديد للخط الفكري الأساسي الذي تسير عليه، ونسعى نحو ابرازه وتحليله ونقده.

والحقيقة أن عنوان الرسالة مقصود لم يأتِ عفوا، فلم يكن من الممكن أن نستبدل فيه كلمة « ميتافيزيقا » بكلمة « فلسفة »؛ لأن كلمة « ميتافيزيقا » فيها مزيد من التحديد للطابع الغالب على موضوع الرسالة أكثر مما تتضمنه كلمة « فلسفة ». فـ « ميتافيزيقا الفن » بوجه عام هي معالجة للفن من رؤ ية معينة، أعني من حيث علاقته بالوجود، سواء كان بمعناه العام، أي الوجود الشامل، أو بمعناه الخاص، أي الوجود الانساني. فالفن هنا يكون رؤية للوجود والحياة لا رؤ ية للواقع جزئيا كان أم كليا، فالفنان أو العبقري هو ذلك الذي تتيح له قدرته المعرفية أن يرى حقيقة العالم بأسره، والوجود في جملته. والموضوع الجميل هنا هو ذلك الموضوع الذي نراه ونستمتع به في ذاته ولذاته، بصرف النظر عن علاقاته بغيره من الأشياء، أي ذلك الموضوع الذي نراه في طابعه الأبدي المميز له، أعني في طابعه الوجودي أو الميتافيزيقي. ومن ثمّ فإن العمل الفني هنا ليس بمثابة « مظهر » فقط، بل إن له « سمكا وكثافة » وجودية ولمّا كانت فلسفة شوبنهاور في الفن هي معالجة من هذا القبيل، لذا كان لزاماً أن يكون عنوان الرسالة على هذا النحو من التحديد.

ومن الباحثين مَنْ يؤكّد على ضرورة التفرقة بين « ميتافيزيقا الفن » أو « ميتافيزيقا علم الجمال » metaphysics of aesthetics وبين علم الجمال الميتافيزيقي metaphysical aesthetics[١]، وذلك على أساس أن الموضوع الأول هو بحث في ماهية الجميل والفنون الجميلة، بينما الثاني هو نظرية عن الجميل في الفن أملتها الحاجة إلى مذهب فلسفي معين. ولا شك في أن الطابع الميتافيزيقي قد صبغ علم الجمال الألماني منذ كانط وحتى هيجل وشوبنهاور. فقد كان علم الجمال عندهم ميتافيزيقيا، أي تابعاً لأسس مذاهبهم الميتافيزيقية، « فمصادراتهم الأساسية واستدلالاتهم النهائية الرائعة كانت محكومة بالمنطق الصارم لميتافيزيقاهم، ولم تكن مستوحاة ومستنتجة من خلال الطبيعة الموضوعية للفن والجمال في ذاته. . . »[٢]، ففي « مَلَكَة المعرفة ومَلَكَة الشعور باللذة والألم » وجد كانط حلقة وسيطة بين مَلَكَة المعرفة ومَلَكَة الارادة أو بين « العقل النظري » و « العقل العملي »، كما وجد في جمال الموضوعات وغائية الكائنات جسراً لكي يعبر الهوّة بين مملكتي الطبيعة والحرية، بين مجالي العلم والميتافيزيقا. وتعريف هيجل للفن كتجلٍ محسوس للفكرة، كان أمرا يتطلبه ديالكتيكه الميتافيزيقي. وقد كان الفن عنده لحظة في المسيرة الزمنية للروح. وكانت الخبرة الجمالية عند شوبنهاور تأملا خالصاً خاليا من الارادة للمُثُل الأفلاطونية الخالدة، ومن ثم كان الفن عنده خلاصاً وقتيا من عبودية الارادة، وأسر المكان والزمان والعلية.

ومع ذلك، فإن التفرقة بين هذين الاتجاهين، لا تتعارض مع امكانية اجتماعهما معاً عند فيلسوف واحد. وهذا واضح كل الوضوح عند شوبنهاور، ففلسفته الجمالية مرتبطة بسياق مذهبه الميتافيزيقي، ولكنها ــ في نفس الوقت ــ مهتمة بميتافيزيقا الفن والجمال.

ومن ناحية أخرى، نجد أننا إذا التزمنا بالتعريف الذي قدمناه في البداية بالنسبة « لميتافيزيقا الفن »، فإن هذه التفرقة ستصبح هنا تفرقة تعسفية. لأنه إذا

---

(١) Israel Knox, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, U.S.A., New Jersey: Humanities Press, P. 4.

(٢) Ibid., P. 7.

كان « المبدأ الميتافيزيقي » الذي على أساسه أقام شوبنهاور فلسفته الجمالية ــ وهو الارادة ــ هو مبدأ يفسر به الوجود، فإن فلسفته الجمالية ستكون عندئذٍ في علاقة ضرورية مع الوجود. ويمكن اجمال ذلك على النحو التالي: إن الارادة هي مفتاح سر الوجود عند شوبنهاور، فهي جوهره وحقيقته الباطنية التي تختفي وراء سطحه الظاهر. والمُثُل هي درجات تجسد هذه الارادة. والفن هو تمثل لهذه « المُثُل »، أي لصور الارادة في درجاتها المختلفة، ومن ثم كان تمثلا للوجود وحقيقته الباطنية.

وعلى أية حال، فليست الغاية من هذه الرسالة أن نبين أن فلسفة شوبنهاور الجمالية قد بُنيت على مبادىء أو أسس مذهبه الميتافيزيقي، فهذا أمر سيتضح بالضرورة من تلقاء نفسه وبحكم التسلسل المنهجي لسياق الموضوع، ولكن الهدف الأساسي الذي ينبغي أن يكون موضع الاهتمام هو ذلك السؤال: هل نجحت هذه الأسس الميتافيزيقية في تفسير طبيعة الفن في علاقته بالوجود، أي بوصفه « ظاهرة ذات بعد ميتافيزيقي »؟

ومن الناحية التاريخية، نجد أن هذه الظاهرة (العلاقة بين الفن والميتافيزيقا) قد ظهرت على مستويين: على مستوى الفن نفسه، وعلى مستوى فلسفة الفن. ومن الطبيعي أن يشعر الفنان أولا بالظاهرة، ثم يأتي الفيلسوف بعد ذلك ليعبر عنها ويقوم بتنظيرها فلسفيا.

وعلى مستوى الفن، نجد أن هذه العلاقة بين الفن والميتافيزيقا حديثة نسبيا، « فلقد أصبح الشعر منذ قرن ونصف قرن من الزمان تقريبا بالنسبة للشعراء، وأكثر منذ أي وقت مضى، بمثابة وسيلة للمعرفة، بل ولأرفع أنواع المعرفة ـ الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق. ولعلنا نذكر أن فيكتور هوجو كان يعتبر نفسه ساحرا ونبيا، كما كان نوفاليس يجعل من نفسه أخا توأما لفيلسوف ما وراء الطبيعة.. »[٣]. وجاءت السريالية لتسير في نفس الطريق، وتُعيد صياغة العالم في صورة أخرى غير تلك التي يبدو عليها في الواقع. وقد انعكس ذلك في الفنون الأخرى، بل وحتى في الاتجاه التجريدي الذي لم يتأثر بالسريالية. بل إن

---

(٣) جان برتليمي: بحث في علم الجمال. من الترجمة العربية للدكتور أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٠، ص ٥٢٣.

العلاقة بين الفنون والميتافيزيقا امتد مجالها ليشمل فن الموسيقى ذاته، « فلقد أصبحت الموسيقى منذ بيتهوفن مرغمة على التشابك مع الميتافيزيقا، حيث عملت على ادخالنا في آنٍ واحد إلى مجال أسرار الروح وأسرار الحياة الكونية »(٤).

وعلى مستوى فلسفة الفن، نجد أن العلاقة بين الفن والميتافيزيقا أو البعد الميتافيزيقي لفلسفة الفن.. واضح تماماً في فلسفة شوبنهاور، وعند رافيسون وبرجسون وهيدجر من بعده. فقد نظر كل من رافيسون وبرجسون إلى الفن باعتباره ميتافيزيقا مصورة، واعتبرا أن الوجدان الذي يستخدم استخداما متباينا هو الذي يخلق الفيلسوف العميق والفنان العظيم. وبذلك أصبحت المعرفة الجمالية مقدمة للمعرفة الميتافيزيقية ونموذجاً لها. ثم جاء هيدجر بعد ذلك لينظر إلى الفن بوصفه تفتحا وتكشُّفا للوجود والحقيقة. وليس هؤلاء هم كل الفلاسفة الذين ظهر عندهم الاتجاه الميتافيزقي للفن، بل هم نماذج لِمَنْ ظهر عندهم هذا الاتجاه بوضوح.

وعلى الرغم من أن هذه الرسالة تقتصر على دراسة مذهب شوبنهاور في الفن، فقد كان من الضروري التعرّض لمذهبه الميتافيزيقي بوجه عام، وذلك لأن تحليل شوبنهاور لطبيعة الفن والفنون الجميلة يرتكز على أسس مذهبه الميتافيزيقي. ولكن هذا التعرّض سيكون بشكل مركّز، أي بالقدر الذي يسمح بفهم نظريته في الفن. كما كان من الضروري التعرّض لنظريته الاخلاقية، ولكن هذا أيضاً لن يكون إلّا بالقدر الذي تتصل فيه هذه النظرية بنظريته في الفن.

وبناءً على هذا، فقد صدَّرت البحث بمدخل لفلسفة شوبنهاور بوجه عام، وخصصت الفصل الثاني منها لمذهبه الميتافيزيقي، أمّا الفصل الثالث فيحدد موضوع ودلالة نظرية الفن في فلسفة شوبنهاور، أي يحدد علاقتها بمبحث الميتافيزيقا ومبحث الأخلاق. فإذا ما تحددت رؤ يتنا لملامح هذه النظرية والطابع الميتافيزيقي المميز لها، انتقلنا بعد ذلك ــ من نفس هذه الرؤ ية ــ إلى معالجة الموضوعات والقضايا التي تناولتها هذه النظرية، وذلك فيما يلي من فصول. وقد قدمت لكل فصل بتمهيد وذيلته بتعقيب، ويُستثنى من ذلك الفصل الأول وكذلك الفصل الأخير، فليس فيه تعقيب، لأنه بمثابة تعقيب شامل على البحث

---

(٤) نفس المرجع، ص ٥٢٥.

كله . والبحث مقسّم إلى فصول وليس إلى أبواب، لأنه يدور حول فكرة واحدة رئيسية لا تحتمل تقسيمات عديدة. ولهذا راعيت أن تأتي الفصول متسلسلة في موضوعاتها، بحيث يقود كل فصل إلى الفصل الذي يليه.

والمنهج المتبع في البحث هو منهج تحليلي نقدي ، فهو لا يهدف إلى عرض نظرية شوبنهاور في الفن، بل يتعامل أساساً مع النصوص لابراز الاتجاه السائد فيها، وتحليله، وتقييمه. غير أن ابراز الاتجاه السائد في نظرية الفن عند شوبنهاور سوف يقتضي أحياناً أن نلجأ إلى منهج مقارن، نقارن من خلاله نصوص شوبنهاور بكتابات الفلاسفة والمفكرين المعاصرين له، والذين تأثر بهم وتأثروا به.

ولتحقيق هذه الغاية اعتمدت بشكل أساسي على مؤلفات شوبنهاور نفسه مترجمة إلى اللغة الانجليزية، وبصفة خاصة على مؤلفه الرئيسي « العالم كارادة وتمثل »، لأن نظرية شوبنهاور في الفن ــ بل وفلسفته بأكملها ــ متضمنة في هذا الكتاب، أمّا بقية مؤلفاته فهي بمثابة تعليقات وشروح على فلسفته بوجه عام. وعلى الرغم من أنني قد اعتمدت على ترجمة Haldane و Kemp للكتاب الرئيسي بعنوان The World as Will and Idea، فإن هذا لم يمنع من الرجوع أحياناً الى ترجمة E.F. Payne لنفس الكتاب بعنوان The World as Will and Representation مع التطبيق على المصطلح الألماني، وخاصة فيما يتعلق بالمصطلحات الهامة.

أمّا بالنسبة لكتاب « الحواشي والبواقي » Parerga and Paralipomena ــ وهو كما يبدو من عنوانه ليس سوى تعليق على فلسفة شوبنهاور ــ فقد اعتمدت على ترجمة E.F. Payne . كذلك كانت ترجمة T.B. Saunders ــ رغم أنها غير كاملة ــ ذات افادة كبيرة، فقد ترجم ساوندرز المقالات المشهورة بكتاب « الحواشي والبواقي » في كتب مستقلة، ولكنه أضاف إلى بعضها مقالات لم تُنشر في حياة شوبنهاور، ومنها ما يتعلق بموضوع الفن. ومن الكتب التي رجعنا إليها في هذا الصدد، كتاب The Art of Controversy، وكتاب The Art of Literature.

أمّا بخصوص كتب شوبنهاور الأخرى القليلة ــ وخاصة رسالته « عن الجذر

الرباعي لمبدأ العلّة الكافية » وكتاب « عن الارادة في الطبيعة » ــ فقد رجعنا إلى مختارات من النصوص والشروح التي كتبت عنها، وذلك لتعذر الحصول على الترجمة الكاملة لها من ناحية، ولأن موضوعاتها لا تتعلق بالقضايا الأساسية في هذا البحث من ناحية ثانية، ولأن ملخص ومضمون هذه الكتب متضمن بشكل واضح في كتابه الرئيسي من ناحية ثالثة.

ولا شك أن كثيراً من المراجع ــ سواء تلك التي كُتِبت عن شوبنهاور أو المراجع العامة التي تعلقت بموضوع البحث ــ قد أفادت في هذا البحث بصورة أو بأخرى، ولكن الافادة الكبرى كانت في الاعتماد على مؤلفات شوبنهاور نفسه، فموضوع البحث واتجاهه قد استُمِدَّ أساساً من كتابات شوبنهاور نفسها. وعسى أن يكون في ذلك التزام واذعان لنصيحة شوبنهاور[٥] التي يوجهها إلى كل قارىء وباحث في مجال الفلسفة حين يقول: « إننا لا يمكن أن نتلقى أفكاراً فلسفية إلاّ من خلال أصحابها أنفسهم، ولذلك فإن مَنْ يشعر أنه مشدود إلى الفلسفة، ينبغي أن يبحث بنفسه عن مُعلميها الخالدين في محراب أعمالهم الهادىء ».

---

(٥) The World as Will and Idea, Trans. R.B. Haldane and J. Kemp, London: Kegan Paul, 1883 (See: Preface to the Second edition, P. xxvii).

الفصل الأول

مدخل إلى فلسفة شوبنهاور



تمهيد :

على الرغم من أن مضمون هذا الفصل لا يتعلق ـ بشكل مباشر بفلسفة شوبنهاور الجمالية، فإنه يُعدّ مدخلا ضروريا لفهم فلسفة شوبنهاور بوجه عام، ويحدد لنا المصطلحات الهامة والمفاهيم الأساسية الواردة في هذه الفلسفة.

وقد قسمنا هذا الفصل إلى قسمين رئيسيين:

والقسم الأول نتتبع فيه حياة شوبنهاور وتطوره العقلي حتى اكتمال فلسفته. أمّا القسم الثاني فيهدف إلى دراسة المضامين والاتجاهات الفكرية الأساسية في هذه الفلسفة، مع بيان مصادرها التي استمِدّت منها، سواء كان ذلك بالنسبة لفلسفته بوجه عام أو بالنسبة لفلسفته في الفن بوجه خاص.

أولا ــ حياة شوبنهاور وتطوره العقلي

ليس هناك فيلسوف كانت حياته مادة خصبة لكثير من المؤلفات، مثلما كانت حياة شوبنهاور. والخطأ الشائع عند أغلب الباحثين الذين تناولوا فلسفة شوبنهاور بالدراسة، هو انهم حاولوا أن يفسِّروا فلسفته وفروضه الميتافيزيقية بالرجوع إلى سيرة حياته ومزاجه الخاص. فمن المعروف أن شوبنهاور كان في حياته متجهما ومتهكما ومتشائما، وكان من نتيجة ذلك ــ في بعض الأحيان ــ أن الذين يعارضون ميتافيزيقاه . . . كانوا يفعلون ذلك على أساس أن مزاجه يفسِّر معتقداته، وأن معتقداته في نهاية الأمر لا تعدو أن تكون مسألة مزاجية.

والخطأ في هذا الرأي يرجع إلى سببين أساسيين، أحدهما يتعلق بالموضوع، والآخر يتعلق بالمنهج: فمن حيث الموضوع، نجد أن أصحاب هذا الرأي قد حصروا أنفسهم في موضوع هامشي ضيق، فالقول بأن مزاج شوبنهاور يفسّر معتقداته قد يكون صحيحا، ولكنه ليس المهم هنا، « فالسؤال الذي يجب أن يسأله المرء هنا هو: هل طبيعة الأشياء ذاتها تفسر معتقداته؟ »[1]. ومن ناحية أخرى، نجد أن تقييم المذاهب باستهجانها واستحسانها على أساس من ارتباطها بحياة ومزاج صاحبها أو عدم ارتباطها به، إنما هو خلط في المنهج، لأنه « ليست هناك علاقة بين السؤال عن السبب الذي من أجله يعتقد الانسان في أي شيء، وبين السؤال عمّا إذا كانت هذه المعتقدات صادقة أم كاذبة . . . فصدق رأي ما ليس له أي علاقة بمزاج الانسان الذي يعتقد هذا الرأي »[2].

والحقيقة « أن شوبنهاور نفسه لم يرغب في أن تُكتَب سيرة حياته، فقد كان يرى أن حياته هي كتبه »[3]. وعلى الرغم من أن كتاباته تحمل بقوة طابع

شخصيته، وتعتبر في الغالب ذاتية إلى حد بعيد، إلّا أنه من الخطأ ــ كما ظهر فيما سبق ــ تفسير هذه الكتابات والحكم عليها من خلال شخصيته أو حياته. وشوبنهاور[٤] نفسه يعبر عن هذه الحقيقة في سخرية مستترة قائلا: « إن قراءة سيرة حياة الفيلسوف بدلاً من دراسة أفكاره، لهو أشبه باهمال لوحة والنظر فقط في اطارها، مع امعان الفكر فيما إذا كان الاطار منحنيا بطريقة جيدة أم رديئة، وفيما تكلّف من مال كي يُطلى بالذهب ». ويستطرد شوبنهاور[٥] في نقد لاذع للباحثين الذين يكون اهتمامهم متجهاً إلى تحليل الظروف الشخصية، وأحداث حياة العبقري، والحكم عليها وعلى فلسفته، فيقول: « إن هؤلاء الأوغاد يظنون أنه قد سُوِّغ لهم الحق في أن يجلسوا ليحكموا على أخلاقه الشخصية، وتراهم يحاولون أن يكتشفوا في العبقري ــ هنا أو هناك ــ وصمة ما تخفف من حدة الألـم الذي يشعرون، لرؤية مثل هذا العقل السامي إذا ما قورن بمشاعر عدميتهم المقهورة ».

وبناءً على ما تقدم يتضح أن معالجة حياة شوبنهاور ينبغي أن تهدف أساساً إلى أمرين:

أولا: معايشة الفيلسوف لا الحكم على فلسفته.

ثانيا: تتبع حياته بالقدر الذي فيه تخدم في الوقوف على تطوره العقلي، مع استبعاد التفاصيل الجزئية.

* * *

ولد آرتور شوبنهاور Arthur Schopenhauer في الثاني والعشرين من فبراير سنة ١٧٨٨ بمدينة دانتسج Danzig. « وكان أبوه ــ هاينريش فلوريس شوبنهاور ــ تاجرا ثريا ناجحا، ذا اهتمامات ثقافية واسعة، له آراء تنويرية.. وكان معجبا بفولتير، وقارئا جيدا للأدب الانجليزي والفرنسي، ومولعاً إلى أبعد الحدود بالسفر والترحال »[٦]. « أمّا أمه فكانت تُعرَف في صباها باسم: يوحنا هنريت تروزينر، وقد ولدت وترعرعت في ظل إحدى العائلات التي أدارت سياسة دانتسج »[٧]، وكانت لها أيضاً اهتمامات ثقافية، وقد عُرفت ــ فيما بعد ــ ككاتبة مشهورة للرواية.

وفي سنة ١٧٩٣ سقطت دانتسج وأصبحت بروسية. ولّما كان الأب معارضا متحمسا لكل أشكال الحكومات الاستبدادية، لذا قرر الرحيل بعائلته قاصداً هامبورج Hamburg بمجرد دخول الأعداء المدينة.

وعلى أية حال، فقد « كانت السنوات التي قضاها شوبنهاور الصغير في هامبورج (١٧٩٣ — ١٨٠٧) ذات أهمية ثانوية بالنسبة لتطوره العقلي والخلقي . . »[٨]، فقد تلقى شوبنهاور في هذه الفترة تعليما غير أكاديمي ومشتتاً نوعا ما. فقد كان شوبنهاور الكبير مصممًا على أن يرى ابنه يقتفي خطواته، ولذا أراد أن يعده منذ البداية لكي يصبح تاجرا ناجحا. وعلى هذا الأساس « رأى الأب أن التجارة لا تتطلّب من الابن أن يكرِّس نفسه للدراسة الأكاديمية، فهي لا تحتاج أفكارا سامية عامة. . وإنما تحتاج معرفة بقواعد الحكمة العملية المستمدة من معرفة العالم والخبرة به، كما رأى الأب أن دراسة اللغة لها أهمية فقط لأنها ضرورية بالنسبة للوضع التجاري »[٩].

ولذا، فعندما سافر والداه إلى بلاد فرنسا، أودعا الغلام عند صديق عمل في الهافر يُدعى مسيو جريجوري، حيث أمضى شوبنهاور عامين يتلقى فيهما العلم مع ابن جريجوري. وكان هدف أبيه أن يتلقى ابنه العلم على يد أستاذ فرنسي. وقد استطاع الابن في هذه الفترة أن يتقن اللغة الفرنسية ويتعلم مبادىء اللاتينية، حتى أنه « في خلال السنتين اللتين غاب فيهما عن الوطن نسي لهجته الأصلية تماماً، مما ادخل السرور على نفس والده »[١٠]. وعند عودته إلى المانيا ألحقه أبوه بمدرسة خاصة بفرانكفورت Frankfurt « حيث كانت التعاليم التي يتلقاها تفي تماماً بحاجات تلائم تاجر المستقبل »[١١]، وقد أمضى شوبنهاور في هذه المدرسة ما يزيد على ثلاث سنوات.

وفي سنة ١٨٠٣ قامت الأسرة برحلة طويلة إلى بلدان أوروبا استغرقت عامين. وقد شملت الرحلة بلجيكا وفرنسا وسويسرا وألمانيا وانجلترا. « وفي أثناء سفر والديه إلى شمال بريطانيا، أودعا آرتور في مدرسة بومبيلدون كان يديرها « قس » شعر معه الصبي بأنه قد ابتُلي بتزمته الارثوذكسي »[١٢]. ومع ذلك، فقد استطاع الابن في خلال الفترة التي قضاها بالمدرسة أن يتقن اللغة الانجليزية اتقاناً تاما.

ويبدو أن جذور التشاؤم بدأت تنبت في نفس آرتور في تلك الفترة المبكرة. ففي أثناء عودة الأسرة إلى المانيا ومرورها بجنوب فرنسا، لم يستطع الابن أن يشارك الأم بهجتها بالمناظر الطبيعية الخلاّبة، «فلقد تبدد كل سحر الطبيعة فجأة، حينما رأى ذات يوم المساكن الحقيرة البائسة، والبؤساء الذين يعيشون فيها...»[13]. وهذا ما دعا أمه إلى ادانته بأنه «يمعن الفكر في بؤس البشرية»[14].

وبحلول عام ١٨٠٥ التحق شوبنهاور بمكتب تجاري في هامبورج وفاءً لوعده لأبيه في أن يحذو حذوه. ومن الطبيعي أن يكون عمله هذا كريها بالنسبة له، حتى أنه حاول الاستقالة. «ولكنه أمام اجلاله واحترامه لأبيه، رأى أن أمنية الأب يجب أن تبقى قانونا يُطاع»[15]. ولكنه بعد شهور قليلة ــ لسوء حظه ــ فقد هذا الأب الذي سقط من نافذة علوية في القناة. ويبدو أنه قد مات منتحرا، وقد جاء في تقرير الوفاة «أن هاينريش شوبنهاور قد انتحر بسبب خسارة مالية وهمية»[16]. وقد وقع هذا الحدث على آرتور موقع الصاعقة. فقد كان الابن يكنُّ لأبيه حبا واجلالا. واكراما لذكرى أبيه، فقد استمر الابن في العمل التجاري ــ الكريه بالنسبة له ــ سنتين أخريين.

ويمكن القول بأن ما استفاده شوبنهاور من فترة اقامته في هامبورج، هو معرفته باللغات وخبرته بالعالم والناس، «فالأسفار قد أتاحت له أن يتصل ــ في سنوات مبكرة من عمره ــ ببعض من أحسن العقول في ذلك العصر. فهو كطفل قد تعرّف شخصيا على العديد من المشاهير كالبارونة ستيل وكلوبستوك ونيلسون وليدي هاميلتون»[17]. ولذلك فإن هذه الفترة لم تكن ذات أهمية ثانوية بالنسبة لتطور شوبنهاور العقلي كما اعتقد ولاس، لأن الخبرة بالحياة والناس هي ــ في الواقع ــ أهم من المعرفة الأكاديمية كما علّمنا شوبنهاور نفسه. وقد كان هذا موضع اعجاب نيتشه[18]، فهو يعلّق على رحلات شوبنهاور في هذه الفترة بقوله: «لقد كان كل هذا مفيدا جدا بالنسبة لشخص ينبغي عليه أن يعرف الناس لا الكتب، وأن يحترم الحقيقة وليس الدولة». وهكذا يرى نيتشه أن شوبنهاور ــ في وقت مبكر من حياته ــ قد فترت حماسته للتحديدات القومية، فقد عاش في بلاد كثيرة كما لو كان يعيش في وطنه. وكذلك يرى نيتشه أن تعليم شوبنهاور لم يكن مدرسيا، وبالتالي فإنه لم يفسد مثل كانط الذي أفسدته تربيته المدرسية.

وباختصار يرى نيتشه أن شوبنهاور قد توافرت لديه ــ في وقت مبكر من حياته ــ كل الخصائص التي يمكن أن تخلق العبقرية الفلسفية، وهي: تحرر الشخصية، والمعرفة المبكرة بالطبيعة البشرية، والتحرر من التربية المدرسية، ومن التحديدات القومية، والتحرر من الاضطرار الى كسب القوت اليومي، ومن الارتباطات بالدولة. وفي كلمة واحدة: الحرية[١٩].

أمّا الأم فقد رحلت إلى فيمار Weimar، وهناك استطاعت أن تكون ــ في مدى قصير ــ حلقة فكرية اجتذبت إليها معظم مشاهير المفكرين، وأعلام الأدب المعاصرين: وكان على رأس هؤلاء جميعا جيته، ويأتي بعد ذلك الأخوان شليجل وجريم وفرنوف وفيلاند وماير، بالاضافة إلى آخرين كانوا على نفس المستوى من الشهرة.

ولم تكن الأم وابنها على وفاق، « فالمزاج الهوائي لدى يوحنا شوبنهاور، وروحها التفاؤلية، وحبها للمتعة، كل هذا سبب نفور ابنها، وبقي لغزا بالنسبة له... ومن ناحية أخرى، لم تستطع الأم أن تفهم ابنها الذي أحب العزلة، واحتضن أفكارا كئيبة عن الحياة لا يمكن الخلاص منها »[٢٠]. وفي خطاب يوحنا لشوبنهاور المؤرخ بتاريخ أكتوبر ١٨٠٦، أبدت الأم ملاحظتها على مزاجه قائلة: « إنني أستطيع أن أخبرك بأشياء يقف لها شعر رأسك، ولكنني أمنع نفسي عن هذا، لأنني أعلم كيف تحب أن تمعن الفكر في بؤس البشرية »[٢١]. وهذا يدل على أن بذور التشاؤم قد ظهرت عند شوبنهاور في وقت مبكر، وأن التشاؤم لم يكن عنده وليد الأحداث السياسية للعصر، وسقوط الثورة كما زعم البعض، أو نتيجة لأحداث حياته وما صادفه من احباطات كما زعم البعض الآخر. فالتشاؤم إذاً كان عند شوبنهاور اتجاها مزاجيا عقليا. ولكن يجب أن نعود ونؤكد هنا أن تقييم هذا الاتجاه التشاؤمي يجب ألّا يرتكز على هذه الحقيقة الأخيرة، بل يجب أن يرتكز على الأسس العقلية التي بُني عليها هذا الاتجاه فيما بعد.

وبقرار نابع من دافع شخصي، هجر شوبنهاور مهنة التجارة ورحل إلى بلدة جوتا Gotha، حيث كان عليه أن يبدأ دراسته الأكاديمية وفقاً لنصيحة فرنوف. وفي هذا الصدد تقول تسمرن[٢٢]: « بجانب برنامج الدراسة العادي، تلقى شوبنهاور دروسا خاصة في اليونانية واللاتينية، وكان تقدمه سريعاً ملحوظا حتى

أن أساتذته تنبأوا له بمستقبل لامع كعالم في اللغات الأوروبية القديمة، في حين أن كتاباته باللغة الألمانية أبانت عن فكر ناضج، وتعبير أدهش كل مَنْ قرأها ». وعاد شوبنهاور إلى فيمار بعد أنتهاء دراسته، إلاّ أن علاقته بأمه كانت قد بلغت حداً بدا معه أنه من الأفضل ألاّ يعيشا معاً تحت سقف واحد.

وفي سنة ١٨٠٩ التحق شوبنهاور بجامعة جيتنجن Göttingen « وقد سجل اسمه كطالب يدرس الطب. . . واستمع في السنة الأولى إلى محاضرات تتعلق أساسا بالعلم الطبيعي، إلاّ أنه في السنة الدراسية التالية تحول إلى الفلسفة »[٢٣]. وقد بدأ شوبنهاور دراسته للفلسفة مكرِّساً انتباهه إلى أفلاطون وكانط وفقاً لنصيحة شولتسه Schulze، الاستاذ بجامعة جيتنجن آنذاك.

وفي سنة ١٨١١ ترك شوبنهاور جيتنجن قاصدا برلين، حيث استمع إلى محاضرات فشته Fichte وشليرماخر Schleiermacher بالاضافة إلى مقررات أخرى عديدة. « فلقد جذبت شهرة فشته شوبنهاور إلى برلين، فرحل إليها آملاً أن يجد في محاضراته خير ما في الفلسفة، ولكن توقيره المسبق لفشته سرعان ما أفسح مكانه للازدراء والسخرية »[٢٤]. ولم يكن حظ شليرماخر بأحسن من حظ فشته، فقد بدأ شوبنهاور يختلف معه منذ المحاضرة الأولى. وفي هذا الصدد يقول جاردنر[٢٥]: « لقد دوّن شوبنهاور ملاحظات كثيرة على محاضراتهم، ولكنه علّق على هذه المحاضرات تعليقات تهكمية استهزائية: فوصف فشته بأنه متباه، غامض، وممل، وهاجم دعوى شليرماخر بأن الفلسفة لا بدّ من تأسيسها على الايمان الديني ». وفي إحدى تعليقات شوبنهاور الساخرة على كتاب فشته « نظرية العلم » Wissenschaftslehre كتب شوبنهاور في الحاشية مشيراً الى عنوان الكتاب قائلا: « ربما تكون أصح قراءة لهذا العنوان هي: Wissenschaftsleere (أي فراغ العلم) »[٢٦].

أمّا عن بداية عهده بالسلك الجامعي، فقد جاء في سنة ١٨١٣. فعندما نهضت بروسيا للدفاع عن نفسها ضد الفرنسيين بعد هزيمة نابليون في روسيا، رحل شوبنهاور إلى رودُلشتات Rudolstadt ملتمساً الهدوء بعيدا عن ضجيج الحرب، حيث شرع في انجاز رسالته للدكتوراه « عن الجذر الرباعي لمبدأ العلّة الكافية » Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichen-

den Grunde . وعند اكتمال الرسالة أرسلها إلى جامعة يينا Jena التي خلعت عليه لقب دكتور في الفلسفة. وهذه الرسالة تظهر بوضوح تأثير الأفكار الكانطية على تفكيره.

وعندما وصل شوبنهاور إلى فيمار أهدى أمه نسخة من عمله الأول، ولكنها لم تبد حتى ذلك الاهتمام الذي يبديه المرء نحو أحد معارفه، بل إن عنوان الرسالة كان مادة لسخريتها حيث صاحت متعجبة: « الجذر الرباعي!! انني أظنه كتابا في العقاقير». وكانت اجابة شوبنهاور المتغطرسة: « سوف يقرأ الكتاب يا أماه، حتى بعد أن تخلو حجرة الخزين من نسخة لأعمالك »[٢٧]. ولقد صدقت نبوءة شوبنهاور، فعلى الرغم من أن كتابه لم يلق اهتماما أو رواجا يُذكر، وكانت أعمال أمه تُقرأ على مدى واسع، إلّا أنه بمرور الأيام بدأت شهرتها تتضاءل أمام شهرته، وقبل وفاته انقلبت الآية وأصبحت يوحنا مجرد أم شوبنهاور.

ولقد جذب الكِتاب انتباه جيته الذي استطاع أن يلحظ عبقرية شوبنهاور التي لم تلحظها أمه. ففي إحدى الأمسيات التقى جيته بشوبنهاور في حفل، حيث راحت بعض الفتيات يتندرن على دكتور الفلسفة الشاب الذي انزوى بنفسه جانباً وراح يمعن الفكر في نظرة صارمة، وبدا أنه منهمك في التفكير. فما كان من جيته إلّا أن زجرهن قائلا: « أيتها الصغيرات: دعن الشاب وشأنه، فإنه في الوقت المناسب سوف يعلو فوق رؤوسنا جميعا »[٢٨]. وقد توالت لقاءات عديدة بين جيته وشوبنهاور، كان يتم خلالها مناقشة مفهوم جيته عن طبيعة الألوان باستفاضة، وكنتيجة لهذه المناقشات قدم شوبنهاور كتابا صغيراً في هذا الموضوع هو « عن الابصار والألوان » Ueber das Sehen und die Farben، وأرسل النسخة الخطية لجيته في خريف سنة ١٨١٥.

إلّا أن التباعد بين اتجاهيهما قد بدا واضحاً بعد فترة قصيرة من الزمن، فكان لا بدّ للمتشائم الصغير والمتفائل الكبير من أن يفترقا، وفي هذا كتب جيته يقول: « لقد كان بيني وبينه اتفاق مشترك على أمور كثيرة، ولكن كان لا بدّ من أن يكون بيننا نوع من الافتراق، فقد كنا كصديقين حميمين سار الواحد منهما بجانب الآخر ثم قال كل منهما للآخر وداعا، فقد أصبح أحدهما يريد أن يتجه ناحية الشمال والآخر صوب الجنوب، حتى أن كلاً منهما سرعان ما يتوارى عن نظر أخيه »[٢٩].

وفي سنة ١٨١٤ ترك شوبنهاور فيمار وأمه ـ التي لم يرها بعد ذلك أبداً طيلة الأربع والعشرين سنة التالية التي عاشتها ـ واتجه إلى درسدن Dresden واتخذها موطناً له حتى سنة ١٨١٨ . وفي هذه الفترة التي عاشها شوبنهاور في درسدن أنجز عمله الخالد « العالم كارادة وتمثل » Die Welt als Wille und Vorstellung . وقد كتب شوبنهاور في مذكراته مشيراً إلى ذلك قائلا : « كُتِب في درسدن فيما بين عامي ١٨١٤ ، ١٨١٨ ، وهي الفترة التي تبين عملية اختمار أفكاري التي تطورت عنها كل فلسفتي، حيث بدت كمنظر جميل يتجلىٰ من بين ضباب الصباح . ففي سنة ١٨١٤ (وهي السابعة والعشرين من عمري) كانت كل مبادىء فلسفتي قد أرسيت »(٣٠) . وقبل ذلك في سنة ١٨١٣ كتب شوبنهاور يصف عملية تطور فكره الذي اكتمل فيما بعد في كتابه الرئيسي قائلا : « تحت يَديَّ ـ وما زال هناك أكثر في عقلي ـ عمل ينمو، وفلسفة سوف تصبح أخلاقا وميتافيزيقا في وحدة واحدة : وهما فرعان كانا منفصلين إلى الآن ، كما فصل الانسان بطريقة خاطئة إلى روح وجسد . وهذا العمل ينمو وتتشكل أجزاؤه ببطء وبالتدريج مثلما الطفل في رحم أمه »(٣١) .

ولقد اتخذت هذه الفلسفة صورتها المحددة تحت تأثير درسدن، التي تُعد واحدة من المواطن الرئيسية للفن آنذاك . فقد كانت المجموعات الفنية للمدينة من أكثر المجموعات شهرة في أوروبا ، وكانت الموسيقى الاوبرالية والاوركسترالية حينذاك من أرفع أنواع الموسيقى . ومن هنا يمكن القول « إن شوبنهاور استطاع أن يدرس الأعمال الفنية في درسدن بشكل أفضل مما أُتيح له في أي مدينة أخرى »(٣٢) . وفي هذا الصدد تقول تسمرن(٣٣) : « كان شوبنهاور يُشاهَد باستمرار في العديد من قاعات درسدن الفنية ، وكانت عذراء رفائيل بكنيسة سان سيستو محببة إلى نفسه . كما كان يُشاهَد جالساً لساعات أمام بعض اللوحات ، وكان يعلق على ذلك بقوله : ينبغي أن تعامل العمل الفني كرجل عظيم تَمثّل أمامه ، وتنتظر بصبر حتى يتفضل بالكلام » . وبالاضافة إلى ذلك كان شوبنهاور يتردد بانتظام على المسرح والحفلات الموسيقية ، وفي ذلك يقول جفينر Gweiner صديق شوبنهاور : « كان شوبنهاور يتذوق الموسيقى ويتغذى بها ، حتى أنه لم يهملها قط طوال حياته . فعندما كان يسمع سمفونيات بيتهوفن يجلس بلا حراك وهو مغمض العينين منذ البداية وحتى النهاية ، ثم يخرج مباشرة من قاعة الموسيقى

حتى لا تضعف الانطباعات بما قد يسمعه بعد ذلك من قطع موسيقية »[٣٤].

وبعد أن أتمّ شوبنهاور عمله أرسله إلى الناشر بروكهاوز، الذي وافق على النشر بعد أن تلقى رسالة شوبنهاور التي امتدح فيها عمله قائلا: « إن كتابي يتناول منهجا فلسفيا جديدا... فعملي ليس عرضاً جديدا لشيء موجود فعلا، وإنما هو خط من التفكير مترابط إلى أسمى درجة، ولم يرد على ذهن بشر من قبل. وسيكون هذا الكتاب... واحدا من تلك الكتب التي تُعدّ مصدرا ومناسبة لظهور مئات الكتب الأخرى »[٣٥]. وبانجاز هذا العلم يصل شوبنهاور إلى ذروة حياته العقلية، بينما تبدو كل أعماله المتأخرة بالمقارنة بهذا العمل كمجرد تعليقات وشروح.

وبعد أن سلّم شوبنهاور النسخة الخطية للناشر، رحل إلى ايطاليا في جولة سياحية فنية حيث شاهد مواطن الفن فيها. وقد ظهر الكتاب مبكراً في ديسمبر سنة ١٨١٨، « وقد أرسل شوبنهاور نسخة منه إلى جيته الذي أشار باستحسان إلى بعض ما ورد في الفصول المكتوبة عن الفن »[٣٦]. إلاّ أن الكتاب لم يلق إلاّ تقريظاً قليلا فاترا، وكان هذا نذيرا بالفترة الطويلة من خمول الذكر والعزلة التي لازمت كاتبه.

وفي سنة ١٨١٩ راودت شوبنهاور فكرة أن يصبح محاضرا جامعيا، فقد كان يريد أن يقدم فلسفته باسلوب الحوار كما قدمها باسلوب الكتابة. وقد قبلته جامعة برلين كمحاضر في الفلسفة العامة في سنة ١٨٢٠. ولكن بمرور الوقت وجد شوبنهاور نفسه يتحدث إلى مقاعد خالية. وقد كان هذا أمراً محتما بالنسبة للأوضاع السائدة آنذاك. فقد كان هيجل وشليرماخر في أوج شهرتهما، وكانا يناديان بمذاهب مضادة تماماً لمذهب شوبنهاور، « ولا شك أن منافسة رجال مثل هيجل وشليرماخر كان أمرا صعبا »[٣٧]. ومع ذلك فإن شوبنهاور « بطريقة ليس فيها فطنة، اختار لالقاء محاضراته نفس الساعات التي يقوم فيها هيجل بالقاء محاضراته، وهكذا باعد بينه وبين المستمعين الذين كان يحتاجهم منذ بداية عهده بالتدريس »[٣٨].

أمّا بقية حياة شوبنهاور فلم تكن كثيرة الأحداث، وقد قضاها في عزلة وتوحد. ومرت السنون. ولكن الاهمال بقي من نصيبه. وقد عبر شوبنهاور عن

مشاعره خلال هذه السنوات الطوال في انتظار العرفان قائلا:

« إن الفتور والاهمال الذي صادفته ربما جعلني أشك في نفسي وفي كل ما قمت به من انجازات . . . وهذا الاهمال يثبت أحد أمرين: فإمّا أنني غير جدير بعصري، أو أن عصري غير جدير بي. وفي كلتا الحالتين فإن المرء لا يسعه إلّا أن يقول: الراحة هي الصمت. لقد رفعت حجاب الحقيقة أعلى مما رفعه أي انسان من قبلي. . ليست هناك فلسفة في الفترة الواقعة بين كانط وبيني، فليس هناك سوى دجل الجامعة. ومَنْ يقرأ كتابات هؤلاء المؤلفين التافهين، فإنه يضيع من الوقت بقدر ما يقضي في قراءتها. وإنه ليبدو أن أي دخول في المجادلات الفلسفية الحالية، إنما هو يشبه المشاركة لغوغاء يتشاجرون في الشارع. إن الحياة تمضي بسرعة والفهم يأتي على مهل. ولهذا فإنني لن أعيش لأرى شهرتي »[٣٩].

وفي سنة ١٨٣١ انتشرت الكوليرا في برلين، وكان هيجل أحد ضحاياها، أمّا شوبنهاور فأسرع بالرحيل إلى جنوب ألمانيا، واتخذ من فرانكفورت موطناً لاقامته حتى وفاته. « وفي فرانكفورت بدأت الحياة اليومية لشوبنهاور تتخذ شكلا نمطيا منتظما لم يتخل عنه بعد ذلك أبداً »[٤٠]. ولم تكن حياته اليومية تختلف فيما هو جوهري عن حياة كانط.

ولم يكسر شوبنهاور صمته الطويل إلّا في سنة ١٨٣٦ بكتاب « عن الارادة في الطبيعة » Ueber den Willen in der Natur وفي هذا الكتاب يستعين شوبنهاور بحقائق العلم التجريبي لاثبات مذهبه الميتافيزيقي، وهنا يمكن أن نقول مع ولاس[٤١]: « إن الفيزيقا في هذه الحالة تكون قد وصلت إلى نقطة تلتقي عندها بالميتافيزيقا ».

وفي سنة ١٨٣٩ منحت الأكاديمية النرويجية الملكية جائزة لشوبنهاور عن مقاله « عن حرية الارادة ونظرية الضرورة الفلسفية ». إلّا أن الأكاديمية الدانماركية لم تمنحه في السنة التالية جائزة عن مقاله « أسس الالزام الأخلاقي ». وقد نشر شوبنهاور المقالتين في كتاب واحد سنة ١٨٤١ تحت عنوان « المشكلتان الرئيسيتان في علم الاخلاق » Die beiden Grund Problem der Ethik.

وفي سنة ١٨٤٤ ظهرت الطبعة الثانية من كتاب « العالم كارادة وتمثل »، إلّا

أنها مرة أخرى لم تجذب سوى القليل من الانتباه. ولكن بعد فشل ثورة ١٨٤٨ بدأ شوبنهاور يجد طريقه إلى الشهرة. ويعلل ذلك جاردنر[٤٢] بقوله: « لقد أصبح الناس أكثر استعدادا لأن يلتفتوا إلى فلسفة تركز على مفهوم الشر في العالم، ووهم الحياة الكاذب، وتبشّر بالتحول عن طريق الحياة إلى طريق التأمل الجمالي والزهد في مباهج الحياة ». وبعد ذلك حدث التصدع في المدرسة الهيجلية الذي أنعش من جديد الفلسفة النقدية، التي كانت جزءا هاماً في مذهب شوبنهاور.

لقد كان الطريق ممهداً أمام كتاب « الحواشي والبواقي » Parerga and Paralipomena الذي ظهر في سنة ١٨٥١، وكان نقطة تحول نحو شهرة شوبنهاور. وعندما ظهر الكتاب، كتب شوبنهاور يقول: « إنني سعيد حقاً إذْ أشهد ميلاد طفلي الأخير، الذي به تكتمل رسالتي في هذا العالم. إنني أشعر حقاً كما لو كان حملا ثقيلا كنت أحمله منذ الرابعة والعشرين من عمري قد رفع عن كاهلي. ولا أحد يمكن أن يتخيل ما الذي يعنيه هذا »[٤٣].

وهكذا بدأت شهرة شوبنهاور تتسع تدريجياً في السنوات الأخيرة من حياته، وبدأ الأصدقاء والمعجبون يتزاحمون من حوله، وبدأت فرقته الصغيرة من الحواريين تنمو تدريجيا، وهذا ما دفع شوبنهاور إلى أن يعلّق على ذلك بنوع من السخرية قائلا: « بعدما عاش المرء حياة طويلة بلا أهمية أو تقدير، جاءوا في النهاية بالطبول والأبواق »[٤٤]. وقد بدأت الجامعات تهتم بفلسفته، وتقدمت كلية الفلسفة بجامعة ليبتزج » Leibzig بجائزة لأحسن مقال ونقد لفلسفته.

وهكذا، فإنه في الوقت الذي بزغ فيه فجر شهرة شوبنهاور، كانت حياته تميل إلى الغروب، وفي يوم ٢١ سبتمبر سنة ١٨٦٠ وجد ميتا على اريكته في هدوء.

ثانيا ــ المضامين والاتجاهات الفكرية في فلسفة شوبنهاور، ومصادرها

قبل أن نتحدث عن الاتجاهات الفكرية في فلسفة شوبنهاور ، نتوقف قليلا للحديث عن المضامين الفكرية الاساسية في فلسفته ، والشكل الذي صيغت فيه هذه الفلسفة .

١ ــ الشكل والمضمون:

فلسفة شوبنهاور متضمنة كلية في كتابه الرئيسي « العالم كارادة وتمثل »، « ففي هذا العمل نجد أن الخطوط العامة لمذهبه كله قد تحددت في شكلها النهائي »[٤٥]. ولكي ندرس فلسفة شوبنهاور في الفن، فإنه لا بدّ من دراسة فلسفته بوجه عام، والوقوف على اتجاهها الفكري، والمصادر التي استمِدّت منها، وذلك لأن فلسفته وحدة واحدة لا يمكن فصل أي جزء فيها ودراسته على حده. وشوبنهاور[٤٦] يصف الفكر الوارد في كتابه الرئيسي بقوله: « إنه فكر فريد، على الرغم من شموليته فإنه يمثل وحدة تامة ». كما أنه يصف الوحدة والارتباط بين أجزاء الكتاب بأنه ارتباط عضوي، بمعنى أنه « ارتباط يساند كل جزء فيه الكل، تماماً مثلما يكون هذا الكل مسنودا بالجزء، إنه ارتباط ليس فيه أول وآخر، وفيه يكتسب الفكر كله وضوحاً من خلال كل جزء، ولو أن أصغر جزء فيه لا يمكن فهمه تماماً ما لم يكن هناك من قبل فهم لهذا الكل »[٤٧].

ذلك هو الطابع الشكلي الأول الذي يميز فكر شوبنهاور. أمّا الطابع الشكلي الثاني فهو الأسلوب الذي كتب به هذا الفكر. ولا شك أن اتساع شعبية شوبنهاور عن معظم الفلاسفة إنما يرجع في بعض منه إلى أسلوبه، « فهو يكتب باسلوب واضح سهل الفهم بشكل فريد، حتى أن القارىء العام الذي لم يتدرّب بصفة

خاصة على المفردات الفلسفية الفنية يمكن أن يتتبع هذا الأسلوب بسهولة. وهو يُعد أعظم الفلاسفة الألمان جميعاً من الناحية الأدبية »[٤٨]. ويشير E.F. Payne[٤٩]. إلى نفس المعنى بقوله: « إنه لمن المسلم به بوجه عام لدى كل أولئك الذين قرأوا مؤلفات شوبنهاور، حتى بالنسبة لأولئك الذين لم يشاركوه آراءه، أنه لم يسبقه أحد في جمال اسلوبه النثري، وفي قوة ووضوح تعبيره ». . فالأسلوب الذي كتب به شوبنهاور قد خلا من تعقيد المصطلحات الكانطية، والتشويش الموجود في كتابات هيجل، ومصطلحات الهندسة عند اسبينوزا، وكل شيء في كتابه الرئيسي واضح ومركز حول نظريته الأساسية. ويبدو أن شوبنهاور نفسه كان واعياً بهذا، ولذلك فإنه في خطابه إلى الناشر بروكهاوز يصف العرض الذي قدم به كتابه الرئيسي قائلا: « وهذا العرض. . . أبعد ما يكون عن الطنطنة والكلمات الفارغة التي لا معنى لها، مما تحفل به المدرسة الفلسفية الحديثة، كما أنه بعيد كل البعد عن العبارات المطاطية المتراخية التي كانت سائدة من قبل، فعباراتي كانت مفهومة واضحة الى أسمى درجة . . ويمكنني أن أقول إنها ليست خالية من الجمال، فصاحب الأفكار الاصيلة لا يكون إلاّ صاحب أسلوب أصيل »[٥٠].

* * *

وإذا انتقلنا الآن من الناحية الشكلية إلى المضمون، لوجدنا أن الخطوط والمضامين الفكرية الأساسية لفلسفة شوبنهاور ــ كما وردت في كتابه الرئيسي ــ واضحة في عنوان هذا الكتاب. ولذلك سنحاول أن نحلل المفاهيم الأساسية الواردة في هذا العنوان، بالتطبيق على استخدام شوبنهاور لهذه المفاهيم في فلسفته.

وفي المقام الأول، نجد أن كلمة عالم World (Welt) يجب ألاّ تُفهم على أنها تشير إلى عالمنا الأرضي أو العالم بمعناه المحدود، فشوبنهاور يستخدم هذه الكلمة بمعنى أوسع، حيث تشير إلى الكون كله أو إلى كل ما يوجد من انسان وحيوان ونبات، بل وجماد أيضاً.

أمّا المصطلح ارادة will (Wille) فهو لا يشير إلى المفهوم العادي المألوف لهذه الكلمة، بل إنه يشير إلى رغبة ملحّة لا تهدأ، وقوة عمياء لا عاقلة أو اندفاع أعمى يحرك كل شيء وبه يتحقق وجوده ويستمر في الحياة، ومن هنا كانت الارادة عند

شوبنهاور أساساً للاتجاه اللاعقلاني في فلسفته باعتبارها قوة لا عاقلة يكون العقل تابعاً لها، وهي في نفس الوقت أساس للاتجاه التشاؤمي في فلسفته باعتبارها مصدراً للألم والمعاناة والشر.

أمّا المصطلح الثالث idea (Vorstellung) فهو مناط الإشكال في الترجمة الانجليزية القديمة (The World as Will and Idea)، وذلك لأن كلمة idea كما تُفهم بمعناها المألوف تبعد كثيرا عن المعنى الفعلي للكلمة الألمانية Vorstellung، التي تنطوي على دلالة أوسع. ولهذا فإن E.F. Payne يفضل ترجمة هذه الكلمة إلى كلمة « تمثل » representation، لأنها تغطي المعنى المقصود الذي تشير إليه الكلمة الالمانية، ولأن كلمة idea الواردة في الترجمة الانجليزية القديمة قد تُحدث التباساً مع كلمة « مثال »(Idée) Idea، والتي يتكرر ورودها في مؤلف شوبنهاور(٥١). ولكن من ناحية أخرى، نجد بعض الباحثين(٥٢) يترجم الكلمة الألمانية إلى كلمة « امتثال » Presentation.

ويكاد يكون هناك اتفاق على عدم صلاحية المصطلح الانجليزي idea كبديل للمصطلح الألماني. أمّا بالنسبة للبديلين الآخرين، فبينهما فروق دقيقة تجعلنا نميل إلى تفضيل كلمة « تمثل » representation على كلمة « امتثال » presentation في دقة التعبير عن الكلمة الالمانية. فمن الناحية الفلسفية، نجد أن كلمة Vorstellung تعني ببساطة أي شيء يكون موضوعاً أو ماثلاً أمام ــ أو في ـ الوعي أو الذهن . فاذا قلنا إن الشيء ماثل امام الوعي presented before فهو إذاً امتثال presentation ، اما اذا قلنا إن الشيء ماثل في الوعي presented within فهو إذاً « تمثل » representation . وعلى هذا ، فإن كلمة « امتثال » تعني ان الشيء قائم هناك فحسب أمام الوعي أو الذهن لا أكثر . وهي بذلك تخلق حالة من الانفصال بين الشيء في الوعي ، أما كلمة « تمثل » فهي تذهب الى أبعد من ذلك ، لأنها تعني مثول الشيء في الوعي ، وأنه لا يقوم إلا من خلال هذا الوعي أو ادراك الذهن له ، وهذا المعنى الأخير تؤكده كتابات شوبنهاور نفسه كما سيتضح لنا فيما بعد .

وعلى الرغم من هذه الفروق الدقيقة بين هذين المعنيين، فإنهما يتفقان في تعبيرهما عن الدلالة الواسعة للمصطلح الالماني. فالحقيقة المؤكدة هي أن ما تشير

اليه كلمة vorstellung « ليس مجرد ما نفكر فيه أو ندركه ذهنياً conceive ، ولكن ايضا كل ما نراه ونسمعه ونشعر به او ما ندركه ادراكا حسيا perceive بوجه عام . ومن ثم فإن الكلمة تشمل اكثر كثيرا ما يشتمل عليه المصطلح Idea ، واذا لم توضع هذه الحقيقة البسيطة نصب الأعين فسوف يكون من المستحيل تماما ان نفهم مذهب شوبنهاور بدقة »[٥٣] . فيجب إذاً أن نفهم كلمة idea بهذا المعنى أينما وردت في الترجمة الانجليزية القديمة .

ولا شك أن مفهوم التمثل representation (Vorstellung) يقوم بدور هام في فلسفة الفن عند شوبنهاور، أو على الأصح تقوم عليه كل ماهية الفن بوصفه تمثلا « للمثال »(*) Idea (Idée) . فالتمثل عند شوبنهاور يسير في اتجاهين: والاتجاه الأول هو الاتجاه الذي يكون فيه التمثل تابعاً لمبدأ العلّة الكافية، وهو منهج المعرفة العلمية. أمّا الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الذي يكون فيه التمثل مستقلا ومتحررا من مبدأ العلّة الكافية، وهو منهج الفن في رؤ يته للأشياء، والعالم يكون تمثلا بهذين المعنيين.

تلك هي المضامين أو المفاهيم الرئيسية في مذهب شوبنهاور

٢ ــ اتجاهات شوبنهاور الفكرية وتيارات العصر :

الصعوبة الأساسية التي تواجه مؤ رخ الفلسفة الحديثة هي محاولة تحديد اتجاه شوبنهاور الفكري أو وضع فلسفته داخل حركة او اتجاه فلسفي معين. ومؤ رخو الفلسفة في هذا على خلاف، فبينما يضع كوبلستون مذهب شوبنهاور على رأس الحركة المضادة للمثالية الألمانية الميتافيزيقية عند فشته وشيلنج وهيجل، نجد هيفدنج يصنّف مذهب شوبنهاور بوصفه ممثلا للنزعة الرومانسية كنظرة تشاؤ مية للحياة.

والحقيقة أن الصعوبة في تحديد اتجاه شوبنهاور الفكري وتصنيفه، لها ما يبررها: فمن ناحية نجد أن فلسفة شوبنهاور لا يسودها اتجاه فكري واحد، بل

(*) وردت هذه الكلمة في الترجمة الانجليزية القديمة للكتاب الرئيسي بحرف كبير تمييزاً لها عن كلمة idea (تمثل) التي كُتبت بحرف صغير.

عدة اتجاهات مرتبطة ببعضها، ولذلك، فإنه من غير المقبول أن نشير إلى شوبنهاور بقولنا على سبيل المثال: « ذاتي » أو « مادي » أو « واقعي »... الخ. ويشير جاردنر(٥٤) إلى هذا المعنى بقوله: « والحقيقة أنه مفكر شخصي على درجة عالية، وتصويره على أنه تقريبا واقع في نطاق مدرسة أو حركة فلسفية مألوفة، سوف يبدو لذلك أمراً في غير موضعه ». ومن ناحية أخرى، نجد أن شوبنهاور فيلسوف غريب على عصره، بل وعلى الفكر الأوروبي كله، فبينما كانت الروح التي تميز بها الفكر الأوروبي روحا عقلانية تفاؤلية دينية، كان شوبنهاور لا عقلانيا ومتشائما وملحدا » وفي هذا الصدد يقول باركر(٥٥): « في تاريخ الفلسفة الأوروبية يحتل شوبنهاور مكانا منفردا... وعلى الرغم من اعترافه بكانط كوالد عقلي له، فإنه قد بقي خارج خط التطور المستقيم الذي اتخذ من كانط نقطة بداية له... » ومن هنا فإنه لا يمكن التوفيق بين شوبنهاور وبين المثالية الألمانية التالية لكانط بأية حال. وسوف تتضح هذه الوجهة من النظر إذا ما حللنا اتجاهات شوبنهاور الفكرية، مع مقارنتها باتجاهات المثالية الألمانية في عصره.

أ ـ الاتجاه المثالي:

المثالية بوجه عام هي مذهب في نظرية المعرفة وفي نظرية الوجود. أمّا المثالية في نظرية المعرفة فقد ظهرت أولا مع فولف، وعند باركلي، وعند كانط في صورة المثالية الترانسندنتالية. أمّا المثالية في نظرية الوجود فكان أول مَنْ أقامها فشته ثم ظهرت عند شيلنج وهيجل. وفحوى هذا النوع الأخير من المثالية هو القول بأن مبدأ الوجود واحد، وهذا الواحد هو الأنا أو العقل.

ومثالية شوبنهاور تنتمي إلى النوع الأول من المثالية، لأنها لا تتعلق بمبدأ الوجود وإنما بمبدأ المعرفة، وهو عند شوبنهاور أن العالم من تمثل الذات، فالعالم من تصورنا أو تمثلنا. أمّا مبدأ الوجود عند شوبنهاور فهو مبدأ آخر، وهو الارادة.

ب ـ النزعة الارادية:

لا شك أن هناك نزعة ارادية في فلسفة فشته، حاول كثير من الباحثين أن يوفّقوا بينها وبين نزعة شوبنهاور الارادية. فقد ذهب فشته في كتابه « نظرية العلم » Wissenschaftslehre إلى القول بأن « الأشياء أو الموضوعات الفردية

الماثلة في الطبيعة تظهر لنا كمجرد وسائط لاشباع شهواتنا الدنيا أو العليا. . . وأن نظام أفكارنا كله يعتمد على شهواتنا وارادتنا »(٥٦).

ورغم هذا التشابه الكائن بين مفهومي الارادة عند كليهما، الذي من المحتمل أن يكون شوبنهاور مديناً فيه لمفهوم فشته، فإن بين المفهومين تضاداً واختلافا لا سبيل إلى رفعه. فبينما كانت الارادة بالنسبة له ــ كما كانت بالنسبة لكانط ــ عاقلة، كانت الارادة عند شوبنهاور عمياء ومضادة للعقل بطريقة أساسية. فالعقل كان عند شوبنهاور ثانويا وكانت الارادة أولية. والاختلاف الأساسي الثاني يتعلق بالمكانة التي تشغلها الارادة في مذهبيهما، فإذا كانت الارادة هي المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه فلسفة شوبنهاور، فإن الأنا Ego هو المبدأ الأساسي في فلسفة فشته، فشوبنهاور إذاً قد أحلّ الارادة محل الأنا عند فشته، والمبدأ العقلي أو الفكرة عند هيجل. ومن هنا كانت النزعة الارادية هي الاتجاه السائد في فلسفة شوبنهاور، حتى أن المصطلح « ارادية » أصبح يقترن باسمه.

جـ ــ الاتجاه اللاعقلاني:

لقد كانت الحقيقة النهائية في مذهب هيجل هي العقل، أو الفكر الذي يفكر بذاته والذي يحقق ذاته في الواقع كروح ملموس، فالواقعي هو العقلي والعقلي هو الواقعي. إلاّ أن الواقع عند شوبنهاور لم يكن عقليا، وإنما هو في صميمه لا عقلاني: فالعالم هو تجلٍ لطاقة أو اندفاع أعمى هو الارادة. صحيح أن العقل عند هيجل يشابه الارادة عند شوبنهاور، من حيث أن كليهما ينظر إلى نفسه كغاية في ذاته: فالعقل ينظر إلى نفسه كفكر يفكر في ذاته، والارادة تنظر إلى نفسها كغاية في ذاتها، بمعنى أنها تريد من أجل الارادة فحسب. إلاّ أن هذا التشابه ظاهري كما يقول كوبلستون(٥٧)، « فهناك فرق كبير بين فكرة الكون باعتبارها الحياة التي يتجلى فيها العقل، وبين فكرة الكون من حيث كونها التعبير اللاعقلاني الأعمى نحو الوجود والحياة ».

صحيح أن هناك عناصر لا عقلانية في المثالية الألمانية ذاتها، كما هو الحال في نظرية شيلنج عن ارادة لا عاقلة في الألوهية، « ولكن الطابع اللاعقلي للوجود هو شيء ركزت عليه فلسفة شوبنهاور، فهو بمثابة الحقيقة الرئيسية، لا الحقيقة الجزئية التي يمكن تجاوزها في مركب أعلى »(٥٨).

د ــ الاتجاه التشاؤمي:

وإذا كان الاتجاه اللاعقلاني عند شوبنهاور ناتجاً عن نزعته الارادية، فكذلك كان اتجاهه التشاؤمي، فقد تابع شوبنهاور هوبز في القول بأن الخير هو تحقق الرغبة أو الارادة. ولكن الرغبة ذاتها كانت عند شوبنهاور مصدراً للألم والشر، ومن ثمّ كان الخير (أو السعادة) سلبيا، بينما كان الشر ايجابيا. وفي هذا الاتجاه يختلف شوبنهاور عن فلاسفة عصره، بل وعن الفلاسفة الأوروبيين جميعا، فشوبنهاور متشائم، بينما يكاد الفلاسفة الآخرون أن يكونوا بمعنى ما متفائلين. فالمزاج التفاؤلي كان أكثر شيوعاً بين الفلاسفة الغربيين. صحيح أن شوبنهاور لم يكن المتشائم الكبير الوحيد في عصره، فقد كان هناك أيضا بايرون وليوباردي وبوشكين وشوبان، ولكن هؤلاء جميعاً لم يكونوا فلاسفة، وربما كان الفارق بينه وبينهم هنا هو أنه قد أعطى تشاؤمه الأساس النظري وعمل على تأصيله ميتافيزيقياً، وبالتالي لم يجعل من الشر واقعة عارضة أو طارئة في العالم بل واقعة جوهرية وضرورية لها أسس تقوم عليها. ومن هنا استحق شوبنهاور لقب « أمير التشاؤم » أو « رسول الشقاء ».

ومن ناحية أخرى، فإن هذا الاتجاه التشاؤمي لا مثيل له عند معاصريه من الفلاسفة الألمان، « فمع شوبنهاور نجد أن هناك احلالا للتشاؤم المتأصل ميتافيزيقياً محل التفاؤل المتأصل ميتافيزيقياً في المثالية المطلقة »(٥٩). وفي هذا الصدد يقول هيفدنج(٦٠): « بينما كان شلير ماخر يناصر مذهبا في التفاؤل المثالي، ويعتقد مع هيجل في تطور العقل البشري في مسيرته عبر الطبيعة والتاريخ، فإن شوبنهاور يحتل مكانة فريدة في الفكر الأوروبي كله لأنه لم يأخذ بالافتراض الأساسي المسبق في القول بوجود منسجم، وهو الافتراض الذي قد بُني عليه إلى الآن... اللاهوت والفلسفة الغربية... ».

ولعلّ هذا الاتجاه التشاؤمي هو المسؤول عن كراهية شوبنهاور للعنصر اليهودي، ولليهود كتفاؤليين، ومن هنا كان يردد شوبنهاور دائمًا القول بأن اليهود أمة مرحة مليئة بالحياة، وأن سبينوزا كان دائمًا منبسط الأسارير. ومن هنا كان أيضاً تعاطف شوبنهاور مع المسيحية المبكرة، لأن المغزى الكبير في المسيحية ــ من

وجهة نظره ــ يقوم على التشاؤم، وقد أرجع عناصر التفاؤل فيها إلى المؤثرات اليهودية التالية.

هـ ــ الاتجاه التجريبي:

وليس المقصود بالاتجاه التجريبي هنا ذلك الاتجاه الذي يتعلق بنظرية المعرفة كما ظهر عند لوك وهيوم مثلا، وإلاّ كان هناك تناقض في فلسفة شوبنهاور لا سبيل إلى رفعه، فالاتجاه التجريبي هنا يتعلق بالمنهج، وليس بنظرية المعرفة، فالمقصود هنا أنه في مذهب شوبنهاور الميتافيزيقي نزعة تجريبية وواقعية. حقاً «إن مذهب شوبنهاور ينتمي إلى الميتافيزيقا التقليدية» traditional metaphysics [٦١] ولكن هذا المذهب يُعتبر ميتافيزيقا تقليدية من حيث صورته لا مضمونه، فهو ينتمي إلى الميتافيزيقا التقليدية في صورتها أو اطارها العام، وهو القول بحقيقة واحدة نهائية لكل الأشياء هي عند شوبنهاور الارادة. أمّا من حيث المضمون والمعالجة فالأمر يختلف: فلقد قدم لنا شوبنهاور مذهبه في شكل ميتافيزيقا تجريبية، وهي بخلاف المذاهب الميتافيزيقية التي تتعالى على الواقع لتصوغه في قوالب مجردة. فمذهبه ينصرف مباشرة إلى الواقع، فهو يبدأ منه وينتهي إليه. كما أن شوبنهاور يبني مذهبه في الارادة على حقائق تجريبية ويستعين في ذلك بنتائج العلوم، ومن هذه الناحية كانت فلسفته ــ خاصة فيما يتعلق بالارادة ــ نقطة تلاقٍ بين الفيزيقا والميتافيزيقا.

٣٠ ــ مصادر فلسفة شوبنهاور:

العناصر التي أثّرت في فلسفة شوبنهاور كثيرة ومتباينة، ولكن ما أنْ اكتملت فلسفته حتى استقلت عن أصولها التي نبعت منها، وأصبحت وحدة واحدة، قائمة بذاتها، لا تشبه ــ في مجملها وصورتها الكلية ــ أيّاً من المنابع التي صدرت عنها.

ولكن يجب أن نهتم في المقام الأول بالمصادر الرئيسية التي أثّرت في فلسفة شوبنهاور، وبقيت واضحة فيها، وهو يصرِّح بوجود ثلاثة منابع لفلسفته هي أفلاطون وكانط والأوبانيشادز. ولكن يبدو أن هناك أولوية أو تفاضلا في مدى تأثير هذه التيارات على فلسفته: ففي المقدمة تأتي فلسفة كانط تليها فلسفة أفلاطون ثم الأوبانيشادز. فشوبنهاور[٦٢] يصرِّح بهذه المصادر الضرورية لفهم

فلسفته حسب أولويتها بقوله: « . . . إن فلسفة كانط هي الفلسفة الوحيدة التي يُفترض سلفاً وبطريقة مباشرة. . . المعرفة التامة بها. أمّا إذا كان القارىء ــ بالاضافة إلى ذلك ــ قد لبث في مدرسة أفلاطون الجليل، فإنه سوف يصبح معدا بشكل أفضل ــ إلى حد كبير ــ كي يسمعني، وسوف يصبح حساسا لما أقول. ولو أنه حقاً ــ بالاضافة إلى هذا ــ كان نائلا للفائدة التي تهبها الفيداس ــ والتي فُتح المدخل إليها من خلال الأوبانيشادز، فإن هذا في نظري أعظم الميزات. . . ».

وشوبنهاور في اقراره بهذه المصادر لفلسفته صادق ما في ذلك شك، ولكنْ هناك منبع آخر أغفله شوبنهاور وهو الرومانسية. وربما يكون اغفال شوبنهاور هنا راجعا الى احتقاره لبعض فلاسفة الرومانسية من أمثال فشته وشيلنج وهيجل. ولكنَّ هناك سببا آخر أهم من هذا، وهو أن الرومانسية لم تكن مصدراً فكريا مباشرا لفلسفة شوبنهاور، بل كانت ــ كما هي دائما ــ بمثابة البيئة الروحية التي عاش فيها ونمت فيها فلسفته مع فلسفات أُخرَ. وبناءً على ذلك، فقد يكون هناك فيلسوفان ينتميان إلى الرومانسية، ومع ذلك يكون التباعد بين مذهبيهما بعيداً كل البعد. ومع ذلك فسنحاول أن نلقي الضوء على هذه المصادر الأربعة الأساسية:

- أ ــ أفلاطون وكانط:

يتخذ شوبنهاور نظريات معينة من فلسفتي أفلاطون وكانط كنقطة بداية له. ولقد تأثر شوبنهاور بهما معاً في بعض جوانب فلسفته، وتأثر بكل منهما على حدة في بعض آخر منها:

أمّا الجانب الذي تأثر فيه شوبنهاور بهما معاً، فهو الجانب المشترك في كل من فلسفتي أفلاطون وكانط، والذي انتقل إلى شوبنهاور. والواقع أن هذا الجانب يمثل نقطة الانطلاق في فلسفتي أفلاطون وكانط. فالمشكلة التي أثارها كل منهما هي مشكلة واحدة، شعر بها شوبنهاور بقوة من بعدهما: فلقد فرّق أفلاطون بين عالم الحواس أو الأشياء وعالم المعقولات أو المُثُل، وظهرت هذه التفرقة عند كانط بين عالم الظواهر وعالم الأشياء في ذاتها، وانتقلت هذه العدوى إلى شوبنهاور ففرّق بين العالم كتمثل (العالم كظاهر) والعالم كارادة (العالم كحقيقة). فعالم التمثل أو

التمثلات(*) عند شوبنهاور يناظر عالم المحسوسات عند أفلاطون وعالم الظواهر عند كانط، أمّا الارادة فهي تناظر «المُثل» عند أفلاطون والشيء في ذاته عند كانط(**).

وأمّا الجوانب التي تأثر بها في كل منهما على حدة فيمكن اجمال بيانها على النحو التالي:

ــ بالنسبة لكانط:

شوبنهاور فيلسوف نقدي يثير مشكلة المعرفة قبل مشكلة الوجود. ولا شك أن شوبنهاور في هذا مدين لكانط، فلقد أسس شوبنهاور موقفه العام من نظرية المعرفة على أساس من كانط، فهو في نظريته عن المعرفة قد سلّم بتحليل كانط للخبرة.

ولكن تأثير كانط على شوبنهاور لم يقتصر على هذا الجانب النقدي، بل إنه يمتد إلى بعض جوانب نظريته في الفن خاصة فيما يتعلق بنظرية الجميل والجليل، التي سنفصلها في الفصل الخامس.

ومن هنا فإن شوبنهاور(٦٣) يرى أن مذهبه يفترض ضمناً الكتابات الرئيسية لكانط، تلك الكتابات التي يرى أنها عميقة الأثر، وفي هذا يقول: «لقد بيّنت في مقدمة الطبعة الأولى أن فلسفتي مؤسسة على فلسفة كانط، وأنها لذلك تفترض مسبقاً معرفة تامة بها. فتعاليم كانط تُحدِث في عقل كل فرد فهمها تغييراً أساسيا، يكون كبيرا إلى الحد الذي يمكن معه أن نعتبر هذا التغيير ميلادا عقليا جديدا».

وقد رأى شوبنهاور(٦٤) أن مذهبه يعتبر خطوة مكملة لفلسفة كانط، ولقد عبر عن ذلك في صورة تشبيهية بقوله: «والواقع أنه يبدو لي ــ كما قيل بحق من قبل ــ أن الأثر الذي تحدثه هذه الكتابات في العقل، يشبه تماماً الأثر الذي تحدثه

(*) التمثلات هنا هي التمثلات في صورتها التابعة لمبدأ العلة الكافية، وليست تمثلات الفن.

(**) العلاقة بين الارادة، والمثل، والشيء في ذاته، هي علاقة تناظر لا تطابق، فهناك فروق دقيقة بين كل من هذه المفاهيم الثلاثة، وسيأتي تفصيل ذلك في التعقيب على الفصل الثاني.

عملية لعلاج اظلام عدسة العين تجري على انسان أعمى : وإذا أردنا أن نتتبع التشبيه إلى أبعد من هذا، لقلنا إن الهدف من مذهبي يمكن وصفه بالقول بأنني أردت أن أضع بين يدي أولئك الذين أُجريت لهم العملية بنجاح، عدستين مناسبتين للعينين اللتين شُفيت بصيرتهما ».

ومع ذلك، فإن شوبنهاور لم يكن متأثرا بكانط على طول الخط. فتأثره به لم يمنعه من أن ينتقده بعنف في أكثر من موضع. وأهم النقاط التي اختلف فيها معه، هي فكرة الشيء في ذاته: فعلى الرغم من أنه قبل تحليل كانط للخبرة، إلاّ أنه رفض القول بأن الشيء في ذاته لا يمكن معرفته، فالشيء في ذاته ــ عند شوبنهاور ــ ليس خارجاً عنا، بل يقع في داخل أنفسنا، فهو الجزء الوحيد الجوهري في طبيعتنا، ونحن على معرفة مباشرة به، ألا وهو الارادة. وهذه الارادة كما توجد فينا، فإنها توجد أيضاً في الطبيعة والأشياء.

وهكذا يؤكد شوبنهاور على امكانية قيام ميتافيزيقا مباطنة immanent mytaphysics، أي ميتافيزيقا تجريبية[٦٥]. وذلك لأن المبدأ الذي تقوم عليه هذه الميتافيزيقا ــ وهو الارادة أو الشيء في ذاته عند شوبنهاور ــ ليس مفارقاً أو مستقلاً عن معرفتنا وخبرتنا، وإنما يتجلى ويظهر في الوعي وفي العالم الخارجي، ولذلك فهو يقع في نطاق عالم الخبرة أو التجربة. صحيح أننا لا نعرف الارادة ذاتها، ولكننا ــ مع ذلك ــ نستدل عليها من خلال تجلياتها أو تجسداتها.

كذلك اختلف شوبنهاور مع كانط في عدد المقولات، التي اختصرها شوبنهاور إلى ثلاث مقولات فقط، وفي هذا يقول باركر[٦٦]: « إن الخطوط الرئيسية لمثالية كانط الترانسندنتالية قد قبلها شوبنهاور، ولكن مع تعديلات معينة، فقد استبعد شوبنهاور جدول المقولات الكانطي المتقن، واختصر مذهب الصور الترانسندنتالية إلى ثلاث هي: المكان والزمان والعلية». هذا بالاضافة إلى أن الاتجاه اللاعقلاني وانحطاط شأن التصور concept ظهر مع شوبنهاور بشكل لا نجد له نظيرا عند كانط.

والحقيقة التي تتضح لنا من هذا، هي أن شوبنهاور رغم تأثره بكانط ورغم أنه يصور نفسه دائمًا بوصفه الخليفة الحقيقي أو الوريث الشرعي له، فإنه مع ذلك لا يمكن أن يكون مجرد حواري له، « فبدلاً من أن يكون شوبنهاور عقلانيا جديدا

ـ كما كانط بوجه عام ـ فإنه بشكل أساسي يُعدّ لا عقلانيا. . »[٦٧].فشوبنهاور قد تناول في دراسته المبكرة كتابات كانط، وتمكّن من اكتشاف أخطاء هامة فيها، وفي هذا يقول: « لقد اضطررت إلى عزل هذه الأخطاء عن بقية كتاباته والبرهنة على خطئها، حتى يمكنني أن أقرّ وأرتضي ـ في مذهبه ـ بما هو صادق وممتاز، خالص وخالٍ من الاخطاء »[٦٨].

ـ بالنسبة لأفلاطون:

تأثير أفلاطون بارز في نظرية شوبنهاور عن الفن، ولا يعني ذلك ـ بالطبع ـ أن شوبنهاور قد تأثر بنظرية الفن عند أفلاطون، فنظريتاهما ـ على العكس ـ متباعدتان. إنما تأثير أفلاطون قد انتقل هنا عن طريق نظرية « المُثُل الافلاطونية » Platonic Ideas. فشوبنهاور استعار من أفلاطون نظريته في المُثُل، ولكنه قام بعملية توظيف لها في نظريته عن الفن، حيث أصبحت المُثُل عند شوبنهاور تعبر عن درجات تجسد الارادة.

ولكن كما أن شوبنهاور ينتقد كانط، فإنه كذلك ينتقد أفلاطون ويختلف معه، خاصة فيما يتعلّق بنظرية المعرفة: فلقد ذهب أفلاطون إلى القول بأن ما نعرفه في أنفسنا هو جوهر لا مادي متميز بطريقة أساسية عن البدن، ويُسمى الروح، فالبدن يكون عائقا للمعرفة، ومن ثم فإن كل معرفة من خلال الحواس تكون خادعة، وأن المعرفة الوحيدة الصادقة اليقينية هي تلك المعرفة التي تكون متحررة من كل ما يُدرَك حسيا (أي من الادراك الحسي)، وهي بعبارة أخرى الفكر أو المعرفة الخالصة. وشوبنهاور يرى أن هذا الخطأ قد استشرى في الفلسفة حتى عصر كانط. فكانط هو الفيلسوف الوحيد الذي تحرر من هذا الخطأ، فالمعرفة القَبْلية الخالصة عند كانط، على الرغم من أنها ليست مستمدة من التجربة أو الخبرة، فإنها لا تقوم إلاّ بها، وإلاّ أصبحت اطارات فارغة المضمون. وفي هذا يقول شوبنهاور[٦٩]: « إننا نرى أن المعرفة بدون الادراك الحسي الذي يأتي عن طريق البدن لا يكون لها مضمون مادي، وأن الذات العارفة لذلك، هي في ذاتها ليست سوى مجرد صورة فارغة بدون افتراض البدن. . ».

وعلى الرغم من أن شوبنهاور ينتقد نظرية أفلاطون هذه، ويختلف معها في

نظريته في المعرفة، فإنـه يرى أن هذه النظرية تتفق تماماً ونظريته في المعرفة التي تأتي عن طريق الفن، والتي تقوم على الذات العارفة الخالصة المتحررة من الارادة، وقيود المعرفة التابعة لمبدأ العلة الكافية.

ب ـ الفكر الهندي القديم:

في عصر شوبنهاور ومع بداية القرن التاسع عشر، كان هناك ميل عند أصحاب النزعة الرومانسية ـ خاصة الألمان منهم ـ في « الهجرة الروحية » إلى الشرق. وقد بدت هذه الظاهرة أولاً عند الشعراء والكتّاب، ثم انتقلت إلى أصحاب الفن، وامتدت أخيراً حتى شملت بعض الفلاسفة من ذوي النزعة الرومانسية. وكان على رأس هذه الحركة في ألمانيا فريدريك شليجل، الذي دعا الشعراء والكتّاب وأصحاب الفن أن يتجهوا إلى الشرق الرحب، لأن كل شيء في أوروبا متنافر يدبّ فيه الشقاق، بينما بقي الشرق على حاله. وفي هذا التيار اندفع الشعراء المنتمون الى المدرسة الرومانسية في ألمانيا، وفي اثرهم اندفع الفلاسفة الرومانسيون من أمثال شيلنج، الذي رأى أن المسيحية صدرت عن الروح الشرقية، وتأثر بالشرق في فلسفته عن الطبيعة[٧٠].

وقد كان جيته أبرز مَنْ تأثروا بهذه الحركة من الأدباء، وقد تجلى ذلك في مؤلفه « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ». وفي إحدى قصائد الديوان بعنوان « الهجرة » يصف جيته[٧١] هذه « الهجرة الروحية » إلى الشرق قائلاً:

« الشمال والغرب والجنوب تتحطم وتتناثر،
والعروش تثل والممالك تتزعزع وتضطرب،
فلتهاجر إذاً إلى الشرق الطاهر الصافي،
كي تستروح جو الهداة والمرسلين »

وإذا كان جيته هو أعظم الأدباء الذين تأثروا بهذه الحركة، فإن شوبنهاور هو أهم فيلسوف تأثر بها. والواقع أن صلة شوبنهاور بالفكر الهندي القديم قد تجاوزت طابع التأثر إلى طابع الامتزاج، وفي هذا المعنى يقول باركر:[٧٢] « إن العناصر الكلاسيكية والرومانسية في ميتافيزيقا شوبنهاور، قد امتزجت بلحن جديد آتٍ من الشرق. وكان شوبنهاور أول فيلسوف أوروبي هام يتأثر بالفكر الهندي ».

وقد انتقل تأثير الفكر الهندي القديم ــ وخاصة البوذية ــ إلى شوبنهاور عن طريق الفيداس(*)، والأوبانيشادز(**) التي عكف شوبنهاور على دراستهما بينما كان يعد لانجاز مؤلفه الرئيسي. « وقد نشرت الأوبانيشادز في ألمانيا في عام ١٨٠١ في ترجمة لاتينية عن طبعة فارسية للأصل السنسكريتي... وبقراءة شوبنهاور لها استسلم لروح الطبيعة الواحدة »[٧٣]. فقد وجد شوبنهاور في الأوبانيشادز آراء موافقة لآرائه، ومن هذه الآراء: الاعتقاد في وحدة كائنة في كل الأشياء، وفي وهم طابع الفردية حتى بالنسبة لفردية المرء ذاته، فعبارة ذاك هو أنت « That art thou » مكتوبة على وجه كل شيء نلقاه. وقد وجد شوبنهاور في أسطورتي المايا Mâya والنيرفانا Nirvana حلولا للاشكالات التي أثارتها فلسفته، وكان هذا المخرج هو طريق الخلاص الذي تمثل عنده في الفن، وعلى الأخص في الأخلاق. لأنه بينما كان الفن عنده خلاصاً وقتيا من أسر الارادة والمكان والزمان والعلية، كانت الأخلاق خلاصاً تاما نهائيا.

ولا شك أن الفكر الهندي القديم لا يرقى إلى مستوى النظرية، بل هو في أساسه مجموعة من العقائد التي يربطها خط مشترك، ولذلك فإن فلسفة شوبنهاور الأخلاقية هي بمثابة تنظير لهذه الأفكار.

وقد كان شوبنهاور يقرأ كتب الفيداس القديمة معتقداً بأن هناك الكثير الذي يمكن تعلمه من كل صفحة من هذه الكتب، اكثر مما يمكن تعلمه من عشرة مراجع للفلاسفة التالين لكانط، وكان يرى أن هذه الكتب هي انجيله قائلا:

(*) الفيداس vidas، مفردها: فيدا veda، ومعناها: الكتاب الهندوسيّ المقدس. وتشير هذه الكتب المقدسة إلى فترة عاش فيها الناس في صفاء وبهجة بعيدا عن ارهاق الحياة، ذلك الارهاق الذي سيطر على الهندوسية بعد ذلك بفترة قصيرة.

(**) الاوبانيشادز Upanisads، هي الأجزاء المتممة للفيداس وهي في نفس الوقت تُعد أساساً لفلسفة الفدانتا Vedanta وقد سادت الاوبانيشادز الفلسفة والديانه الهندية ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة. وهي تمثل قمة التأمل البشري، وتؤكد على فكرة المعاناة في الحياة، وعلى ضرورة الزهد والتقشف كوسيلة للخلاص وهي مع الفدانتا يشكلان عرضا منظما لمضمون الفيداس.

(see: Indian Philosophy, edited by Sarvepalli Radhakrishman and Charles Moore, Bombay: Oxford University Press, 1957).

« هذه الكتب قد أصبحت سلوى حياتي وسوف تبقى عزاء مماتي »(٧٤).

جـ ـ الرومانسية:

ليست الرومانسية مذهباً فلسفيا، وإنما هي نزعة أو اتجاه له خصائص معينة. وعند أغلب الرومانسيين كان هناك ميل إلى مزج الفن بالحياة، وخلط دعاوى الجمال بسحر الميل العاطفي. ولقد كانت النزعة الرومانسية متنافرة مع عصر العقلانية والنفعية والحس المشترك الواقعي والنظام الكلاسيكي الارثوذكسي، ورفعت مقابل ذلك شعار الخيال والتخيل، والمثالية الدينية الشريفة، والارتداد عن الحاضر المعلوم إلى الماضي الأكثر مهابة وجلالا.

ومن أهم خصائص النزعة الرومانسية أيضاً: أنها كانت تضيق بالوضوح الاصطناعي الذي يأتي عن طريق البرهان واستدلالات العقل، ومن ثمّ كانت تستخف بالعلم والمنطق وتجد متعة في الخيال، وفي غموض الشرق البعيد، وفي الوجدانات الصوفية المستغرقة في وحدة الوجود. وهكذا أدارت الرومانسية ظهرها للعلم والحضارة الحديثة لتبحث عن مواطن الحياة الطبيعية في عالم العصور الوسطى وفي الشرق الغامض، « وقد كان شوبنهاور واقعاً تماما تحت تأثير هذا الميل الوجداني »(٧٥).

إن شوبنهاور رومانسي النزعة من عدة نواحٍ : فهو رومانسي من حيث أن العنصر الذاتي واضح في فلسفته، فلقد جعل من الذات شرطاً للأشياء والموضوعات، وجعل عالم الظواهر وهماً، وهذه خاصية يشترك فيها شوبنهاور مع الرومانسية كما تمثلت عند الفلاسفة المثاليين من الألمان التالين لكانط. ومن العناصر الرومانسية أيضاً في فلسفة شوبنهاور انحطاط قيمة العقل والتصور ومنهج العلم، فقد جاءت فلسفته لتبين حدود العقل وقصوره، أمّا العلم فإنه لا يرينا سوى الظواهر والأشياء ولكنه لا يستطيع أن يخبرنا بحقيقتها. وقد شارك شوبنهاور الرومانسيين بشكل قوي في اتجاههم نحو الشرق والهند على الأخص، ومن هنا نجد أنه « يتعاطف مع الرومانسية من حيث أنها أعادت اكتشاف الروح الشرقية التي تُعدّ روحا تشاؤمية، إذا ما قورنت بالتفاؤل الغربي »(٧٦).

ويمكن القول بأن شوبنهاور في حله لمشكلة القيمة ــ وبدرجة ليست أقل عن

حله لمشكلة الوجود ــ إنما يقف بطريقة واضحة على أرض الرومانسية. فالكثير من آراء شوبنهاور في الفن مبنية على آراء غيره من الرومانسيين، « فأفكار تيك Tieck وصديقه الشاب فاكنرودر Wackenroder ونوفاليس وهوفمان، هي أيضاً ــ إلى حد كبير ــ نفس الأفكار التي بنى عليها شوبنهاور آراءه. وهذه الفكرة هي أن الفن ــ وبصفة خاصة الفن الموسيقي والشعري ــ يكشف الحقيقة الخالدة بطريقة مباشرة وقوية لا يأمل العلم في أن يبلغها. . »(٧٧). فهم يرون ان الفن يبين لنا الحقيقة الباطنية والخالدة حيث تبدو الأشياء متجردة من كل ما هو نسبي وعارض، وحيث يرى الفرد بواسطة الالهام الفني كل الأشياء على أنها غير حقيقية، وهمية زائلة. ومن ثم، فإنه يبدو أن الطريق إلى الفلسفة يبدأ من خلال أبواب الفن.

ومع كل هذا، فإن هناك أوجه اختلاف بين شوبنهاور والرومانسيين، فبينما كان الرومانسيون يميلون إلى الغموض والخيال، نجد شوبنهاور يميل إلى الوضوح والدقة ولا يتجاوز الواقع إلى ما عداه، وهو ما كان يفتقده الكثيرون من الفلاسفة من ذوي النزعة الرومانسية من أمثال فشته وشيلنج وهيجل. وبالاضافة إلى ذلك، فإن شوبنهاور قد فهم الطبيعة بمعناها العلمي، بينما فهمها الرومانسيون بالمعنى الصوفي الوجداني كما هو الحال عند شيلنج. وهذا في الواقع الفارق الأساسي الذي يميز شوبنهاور عن الرومانسيين بوجه عام.

الفصل الثاني
التركيب الميتافيزيقي للعالم


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تمهيد :

إن تصور شوبنهاور الميتافيزيقي للعالم هو مقدمة ضرورية لنظريته في الفن والأخلاق. لذا كان من الضروري أن نخصص هذا الفصل لدراسة الأسس الميتافيزيقية التي تقوم عليها رؤيته للعالم. والعالم ــ عند شوبنهاور ــ يتألف ميتافيزيقياً من ظاهر ومن باطن. فإذا نظرنا إليه من حيث ظاهره كان « تمثلاً »، وإذا نظرنا إليه من حيث باطنه كان « ارادة ».

وعلى هذا الأساس سنقسم هذا الفصل إلى قسمين رئيسيين : أحدهما يتناول مفهوم العالم بوصفه « تمثلا »، والآخر يتناوله بوصفه « ارادة ». وإذا كان شوبنهاور يرى أن رسالته « عن الجذر الرباعي لمبدأ العلّة الكافية » مقدمة هامة لفهم مذهبه ككل، فإنه يبدو أن أهمية هذه الرسالة تتعلّق أساساً بمفهوم العالم كتمثل، ولذلك كان لا بدّ من اجمال مضمونها أولا، باعتباره جزءاً ضروريا في هذا المفهوم.

أولا ــ العالم كتمثل

١ - الجذر الرباعي لمبدأ العلّة الكافية :

لقد كتب شوبنهاور رسالته « عن الجذر الرباعي لمبدأ العلّة الكافية » وهو واقع تحت تأثره الشديد بكانط. وعلى الرغم من أن هذا الموضوع يُعتبر من أقدم المشكلات التي بحثها الفلاسفة، فإن معالجة شوبنهاور له كانت معالجة جديدة، وإنْ كانت مستمدة ومؤسسة على مصطلحات كانط. وفي هذا يقول مكجيل[1] : « تحت هذا العنوان الجدير بالاعتبار (الجذر الرباعي لمبدأ العلّة الكافية) عالج شوبنهاور المشكلة القديمة للأنواع المختلفة للضرورة في العالم. فأفلاطون وأرسطو والاسكولائيون وليبنتز قد عالجوا نفس الموضوع، ولكن لن يكون غريباً أن نلاحظ أن نظرية شوبنهاور كانت كانطية إلى حد كبير ».

لقد ذهب شوبنهاور في هذه الرسالة إلى أن عالم التجربة هو عالم الظواهر وهو أيضاً عالم التمثلات، فهو العالم الذي يكون موضوعاً بالنسبة للذات العارفة. ولكن ليس هناك موضوع يمكن أن يُتمثل لنا منعزلا أو مستقلا بذاته، ومعنى هذا أن كل تمثل يتصل بتمثل آخر في أساليب أو قوانين محددة ثابتة. والعلم هو دائمًا علم بهذه القوانين. فشوبنهاور يرى أن كل تمثلاتنا هي موضوعات بالنسبة للذات، وأن كل ما يكون موضوعات بالنسبة للذات هو تمثلاتنا. والقانون الذي وفقاً له ترتبط هذه التمثلات مع بعضها البعض في علاقات هو قانون عام يُسمى مبدأ العلّة الكافية، أمّا العلاقات التي تربط بين هذه التمثلات أو الموضوعات فتُسمى جذور أو صور مبدأ العلّة الكافية، وهي تقع في أربعة أنواع[2] : الصورة الفيزيقية، والمنطقية، والرياضية أو الترانسندنتالية، والصورة الأخلاقية أو

السيكولوجية، تناظرها أربعة أنواع من الموضوعات هي على التوالي: الموضوعات الفيزيقية التي تحكمها الروابط العلية، والقضايا أو الأحكام التي تربط التصورات، والموضوعات الرياضية، والمشيئة أو الذات المريدة.

والنوع الأول من التمثلات أو الموضوعات هو التمثلات الحَدْسية (in tuitiven Vorstellungen)(*) intuitive representations التي تشكل جزءاً من خبرتنا، ولا يمكن ادراكها إلّا تحت صورتي المكان والزمان، والموضوعات المقصودة هنا هي الموضوعات الفيزيقية التي تكون مرتبطة ببعضها بطريقة علية في الزمان والمكان، وهي الموضوعات التي تشكل مادة العلوم الطبيعية مثل: الفيزياء والكيمياء. والموضوعات الفيزيقية هنا تخضع لمبدأ العلة الكافية الخاص بالصيرورة the principle of sufficient reason of becoming، وصورة هذا المبدأ تُسمى هنا الصورة الفيزيقية Physical form. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن مبدأ العلّة الكافية يظهر هنا بوصفه قانوناً للعلية Law of causality يحكم الموضوعات التي تبدو في المكان والزمان، بحيث إذا ما ظهرت علّة فإن المعلول يتبعها بالضرورة.

والنوع الثاني للموضوعات أو التمثلات يتكوّن من التصورات المجردة abstract concepts، وهذه من نتاج العقل reason (Vernunft) وهو ما يفتقده الحيوان. والتصورات ترتبط ببعضها من خلال الحكم Judgement، ولكن الحكم لا يعبر عن معرفة إلّا إذا كان صادقاً، وهو لا يمكن أن يكون صادقا إلّا إذا كان له أساس أو علّة reason (Grund). فالصدق هنا هو العلاقة بين

(*) يترجم Haldane و Kemp هذا المصطلح إلى تمثلات الادراك الحسي ideas of perception وقد نوّهنا ـ فيا سبق ـ إلى خطأ استخدام كلمة idea كبديل لكلمة vorstellung، أمّا بالنسبة لكلمة percetion فمن الجائز استخدامها هنا، لأن شوبنهاور نفسه يستخدم الحَدْس بمعنى الادراك الحسي المباشر، أي المعرفة العيانية في مقابل المعرفة المجردة. ومن هنا يرى E.F. Payne أن كلمة anschauung التي يستخدمها شوبنهاور أحياناً تحتمل المعنيين معاً.
(see Payne's introduction to the World as Will and Representation, pp. viiix.

حكم وبين شيء آخر مختلف عنه هو الأساس الذي اعتمد عليه أو ـ باختصار ـ علته. وأساس الحكم أو علته يتخذ عدة أنماط: فعلى سبيل المثال قد يستند الحكم على حكم آخر على أساس من قواعد اللزوم والاستدلال الصوري، وعندئذٍ تكون حقيقته صورية أو منطقية، وقد يستند الحكم على أساس يقع في مجال الادراك الحسي، وتكون حقيقته عندئذ مادية.

وعلى أية حال فإن مبدأ العلّة الكافية الذي يربط الحكم أو تركيب التصورات هو **مبدأ العلّة الكافية الخاص بأساس المعرفة** the principle of sufficient reason of the ground of Knowledge، وصورة هذا المبدأ تُسمى هنا **الصورة المنطقية** Logical form.

والنوع الثالث من الموضوعات أو التمثلات هو النوع الذي يظهر فيه الزمان والمكان بوصفهما حَدْسين خالصين Pure intuitions. وهذا النوع يتعلّق بالزمان والمكان نفسيهما، وهو بذلك يختلف عن فئة موضوعات الادراك الحسي التي توجد في الزمان والمكان، ويسري عليها قانون العلية. ومن خاصية الزمان والمكان أن كل أجزائهما ترتبط بغيرها في علاقة ضرورية، بحيث يكون كل جزء منها محدداً ومشروطاً بجزء آخر. وهذه العلاقة هي علاقة خاصة، ونحن ندركها ـ لا من خلال الذهن، ولا من خلال العقل ـ ولكن فقط من خلال الحَدْس أو الادراك الحسي بطريقة قَبْلية.

والقانون الذي وفقاً له تتحدد أجزاء المكان والزمان ببعضهما البعض يُسمى مبدأ العلة الكافية الخاص بالوجود the principle of sufficient reason of being[٣]. وصورة مبدأ العلّة الكافية هنا هي **الصورة الرياضية** mathematical form. فقانون الزمان هو قانون التوالي الذي لا يقبل العكس، وعلى هذا الارتباط بين أجزاء الزمان يقوم كل عد وحساب، فالحساب ـ بعبارة أخرى ـ يقوم على القانون الذي يحكم العلاقات بين أجزاء الزمان، بينما الهندسة تقوم على القانون الذي يحكم المواضع الخاصة بأجزاء المكان.

أمّا النوع الرابع، فهو نوع خاص جداً من التمثلات أو الموضوعات وهو النوع الذي تكون فيه المشيئة volition أو الذات المريدة موضوعاً بالنسبة للذات العارفة. وهذا يعني أن الموضوع هنا هو الذات نفسها بوصفها منبع أو موضوع

المشيئة، ولكنها هنا تكون موضوعاً بالمعنى الباطني، لا باعتبار أن هذا الموضوع واقع في الزمان والمكان. فالذات هنا لا تعرف نفسها بوصفها ذاتاً عارفة (فإنه لا يمكن أن تكون هناك معرفة للمعرفة)، ولكنها تعرف نفسها بوصفها ذاتاً مريدة، فما نعرفه في أنفسنا هو ما نريده أو الارادة. والمشكلة هنا هي كلمة « أنا »، أي تلك الذات التي تجمع بين كونها ذاتاً عارفة، وذاتاً مريدة. وهذه المعرفة للمشيئة ـ أو لأفعالنا باعتبارها صادرة عن المشيئة ـ ليست معرفة من الخارج بل من الباطن، ولذلك فهي معرفة غير مباشرة.

والقانون الذي يحكم أفعالنا هنا هو قانون الدافعية Law of motivation ونحن نعرفه من الداخل، ولذلك فان مبدأ العلّة الكافية هنا هو مبدأ العلّة الكافية الخاص بالفعل the principle of sufficient reason of action، أي المبدأ الذي يحكم الفعل من خلال قانون الدافعية. والصورة التي يتخذها مبدأ العلّة هنا هي صورة أخلاقية moral form.

* * *

ومما سبق يتضح أن مبدأ العلّة الكافية هو مبدأ الضرورة التي تحكم الموضوعات، فالضرورة عند شوبنهاور ليس لها من معنى سوى أن كل معلول لا بدّ له من علّة. فالضرورة إذاً مشروطة، وليس هناك معنى لضرورة مطلقة أو لا مشروطة كأن نقول « علّة ذاته »، والضرورة لها أشكال وصور أربع هي التي سلف ذكرها.

ولكن الصورة المنطقية أو الحكم الذي يربط التصورات إنما يقتصر على الانسان وحده، والصورة الأخلاقية هي فئة خاصة بالتمثلات الباطنية، وتبعاً لذلك فإن الصور العامة لمبدأ العلّة الكافية التي تحكم الوجود الخارجي أو عالم الظواهر هي الزمان والمكان والعلية.

والتوالي هو صورة مبدأ العلة الكافية في الزمان، وهو كل طبيعة الزمان. أمّا التآني ـ أي تحديد أجزاء المكان لبعضها البعض ـ فهو صورة مبدأ العلّة الكافية كما يظهر في تمثل المكان وهو كل طبيعته. أمّا قانون العلية فهو مظهر مبدأ العلة الكافية الذي يبدو فيها يملأ هذه الصور (الزمان والمكان) كموضوعات للادراك

الحسي ، أي أنه المادة ــ لأن المادة ليست سوى العلية . وهكذا فإن العلّة والمعلول يكوّنان طبيعة المادة كلها[٤].

والفارق بين الزمان والمكان وبين المادة (أو العلية) هو أن هذه الأخيرة لا يمكن تمثلها ذهنياً بدون الزمان والمكان، اللذين يمكن تمثلهما بمنأى عن المادة كصور قَبْلية للعالم الحسي . وهذا كشف كانطي هام في رأي شوبنهاور.

٢ ــ معنى العالم كتمثل:

يبدأ شوبنهاور كتابه « العالم كإرادة وتمثل » بهذه العبارة : « العالم هو تمثلي » The world is my representation (Die Welt ist meine Vorstellung) وبهذا يثير شوبنهاور الموقف المثالي في نظرية المعرفة مرة أخرى. ولكن نظرية المعرفة عند شوبنهاور لا تقف عند حدود هذه العبارة، إذْ أنها سوف تُثار من جديد في نظريته عن الارادة، ونظريته عن الفن.

والمقصود من هذه العبارة ــ كما يبين لنا شوبنهاور[٥] ــ أن ما يعرفه الانسان « ليس شمسا ولا أرضا، ولكنه يعرف فقط عينا ترى شمسا ويدا تحس أرضا، وأن العالم الذي يحيط به إنما يوجد كتمثل فحسب، أعني أنه يوجد فقط بالنسبة لشيء آخر هو الوعي الذي يكون بمثابة الشخص نفسه » . ومعنى ذلك أن العالم هو ما يبدو لنا، وأن وجوده متوقف علينا، أي على الذات التي تقوم بادراكه . فالوجود ادراك كما قال باركلي، أي أن كل موجود أو موضوع يفترض دائمًا ذاتا تدركه، ومن ثم كان العالم من تمثل الذات.

ويرى شوبنهاور[٦] أن هذه الحقيقة قَبْلية سابقة على كل حقيقة أخرى، « لأنها بمثابة التعبير عن الصورة الأعم لكل خبرة ممكنة يمكن تصورها: فهي صورة أعم من الزمان والمكان والعلية، لأنهم جميعا يفترضونها مسبقاً » . وذلك لأن الزمان لا مجال للتحدث عنه قبل الاعتراف بوجود موضوع يمر في زمان، وهذا الموضوع يستلزم وجود ذات في مقابله، وإلاّ لما أمكن أن يُسمى موضوعا، ولا مجال للتحدث أيضاً عن مكان إلاّ بوصفه حاوياً لموضوعات تفترض هي الأخرى ذواتا تقابلها، وكذلك العلية هي نسبة بين موضوعات أو بين ذوات وموضوعات . فهذه الحقيقة إذاً يقينية أولية سابقة على كل الحقائق الأخرى، وفي هذا الصدد

يقول شوبنهاور:[٧] « ليست هناك حقيقة أكثر من هذه الحقيقة يقينا واستقلالا عن كل الحقائق الأخرى، وأقل منها احتياجاً إلى البرهان، ألا وهي أن كل ما يوجد فلأجل المعرفة، ولذا فإن هذا العالم كله هو فقط موضوع بالنسبة إلى ذات أو هو ادراك مُدرِك أو باختصار: تمثل ».

وإذا كانت عبارة « العالم هو تمثلي » تعني أن كل ما يوجد إنما يوجد كموضوع بالنسبة لذات، فإن معنى ذلك أن الذات والموضوع هما نصفان متلازمان في مفهوم العالم كتمثل أو في المعرفة. وهذه الثنائية للذات والموضوع هي السمة الرئيسية للفلسفة الحديثة فيما يرى شوبنهاور. فما هي الذات، وما هو الموضوع؟ إن الذات هي الوعي أو الجزء العارف فينا، أمّا الموضوع فهو كل ما يتمثل للمعرفة أمام الوعي أو الذات. وتبعاً لذلك، فإن كل الموضوعات الماثلة أمامنا ــ بما في ذلك أجسامنا ــ تُعتبر تمثلات. وهذا ما يوضحه شوبنهاور[٨] بقوله:

« إن ما يعرف كل الأشياء ولا يُعرَف باحداها هو الذات. . . وكل فرد يجد نفسه ذاتا، فقط إلى الحد الذي فيه يعرف، لا إلى الحد الذي يكون فيه موضوعاً للمعرفة. ولكن جسمه يكون موضوعا، ولذا نسميه ــ من هذه الوجهة من النظر ــ تمثلا. لأن الجسم موضوع من بين الموضوعات، وهو مشروط بقوانين الموضوعات. والجسم كشأن كل موضوعات الادراك الحسي يقع داخل الصور العامة للمعرفة، أي الزمان والمكان والعلية، وهي الصور التي تُعد شروطاً للكثرة. وعلى العكس من ذلك، فإن الذات التي تكون دائمًا العارف ولا تكون أبداً المعروف، لا تندرج تحت هذه الصور، ولكنها مفترضة مسبقاً بها ، ولذا فليس فيها كثرة، ولا ضدها من الوحدة. ونحن لا نعرفها أبداً، ولكنها تكون دائمًا العارف حيثما تكون هناك معرفة ».

وينبغي أن نلاحظ أن مفهوم العالم كتمثل لا يعني انكار حقيقة أو مادة العالم، ولكنه يعني فقط ــ كما تقول حكمة الهنود القديمة في فلسفة الفدانتا vedânta أن مفهوم العالم يجب أن يُصحَّح على اعتبار أنه لا يوجد مستقلا عن الادراك الحسي[٩].

٣ ــ أنواع التمثلات الأساسية:

إن مفهوم « العالم كتمثل » هو ــ فيما يقول شوبنهاور ــ حقيقة بسيطة واضحة

تصدق على كل ما يحيا ويعرف، رغم أن الانسان وحده هو الذي يستطيع أن يتمثل هذه الحقيقة. فهذه الحقيقة إذاً تسري على الانسان والحيوان معاً.

فشوبنهاور قد ميز بين نوعين رئيسيين من التمثلات هما: تمثلات الادراك الحسي أو التمثلات الحَدْسية intuitive representations والتمثلات المجردة abstract representations، وهذه الأخيرة تقوم على التصورات، وهي خاصة بالانسان وحده، والقدرة على استيعاب هذه التمثلات تُسمى العقل reason (Vernunft). أمّا التمثلات التي يعنيها شوبنهاور هنا فهي التمثلات الحَدْسية أو تمثلات الادراك الحسي ومَلَكَتها الذهن understanding (Verstand)، وهي تشمل العالم المرئي كله أو حاصل مجموع الخبرة مع شروط امكانها، وهي الزمان والمكان والعلية، وذلك لأن هذه التمثلات تخضع لمبدأ العلّة الكافية، وهي قاسم مشترك بين الانسان والحيوان. وفي هذا يقول شوبنهاور: [١٠]

« إن الذهن واحد في كل الحيوانات وكل الناس ، فهو في كل مكان له نفس الصورة ، وهي معرفة العلية أو الانتقال من المعلول الى العلة ومن العلة الى المعلول ، ولكن درجة حدته وامتداد مجال معرفته يتفاوت بدرجة هائلة في تدريج يفوق الحصر ابتداء من أدنى صورة - وهي التي تكون واعية فقط بالارتباط العلي بين الموضوع المباشر والموضوعات التي تؤثر فيه ، وهذا يعني انها تدرك العلة كموضوع في المكان بالمرور إليها من خلال التأثير الذي يشعر به الجسم - وحتى الدرجات الأعلى من المعرفة والارتباط العلّي بين الموضوعات المعروفة بطريقة غير مباشرة ، وهي درجات المعرفة التي تمتد الى فهم أعقد نظم العلة والمعلول في الطبيعة . فحتى هذه الدرجة العليا من المعرفة لا تزال من وظيفة الذهن لا العقل » .

إذاً فتمثل العالم أو ادراكه حسياً بوجه عام إنما يفترض معرفة العلّة والمعلول، فالتمثلات الحسية تتم في ضوء العلية، وهو أمر ينتمي إلى الانسان والحيوان أيضاً. وهذا المعنى يؤكد عليه شوبنهاور[١١] في موضع آخر قائلا: « ومن الواضح أن معرفة العلّة والمعلول ـــ باعتبارها الصورة العامة للذهن تنتمي إلى كل الحيوانات بطريقة قَبْلية، لأنها بالنسبة لها ـــ كما هي بالنسبة لنا ـــ بمثابة الشرط الأولي لكل ادراك حسي للعالم الخارجي. ولو كان أي فرد يرغب في برهان اضافي

على هذا، فليلاحظ مثلا كيف يكون الكلب الصغير خائفاً من أن يقفز من فوق المنضدة، مهما كان يرغب في أن يفعل هذا، حيث أنه يدرك مسبقاً تأثير ثقل جسمه، رغم أنه لم يتعلم هذا عن طريق الخبرة ».

ويمكن اجمال موقف شوبنهاور هنا على النحو التالي: إن التصورات المجردة تخص الانسان وحده، أمّا تمثلات الادراك الحسي فهي أمر شائع في الانسان والحيوان ، وعلى الأقل في الحيوانات الراقية. فعالم الظواهر لا يوجد بالنسبة للانسان فحسب، ولكن أيضاً بالنسبة للحيوان، وذلك لأن شروط امكانه موجودة أيضاً في الحيوان، وهذه الشروط هي الأشكال القبلية للحساسية وهي الزمان والمكان، بالاضافة إلى مقولة العلية. فالذهن أو الادراك في ضوء مبدأ العلّة الكافية يوجد أيضاً لدى الحيوانات، ولكنها لا تملك العقل، وبالتالي لا تدرك التصورات المجردة، فهي يمكن أن تدرك فقط الأشياء القائمة في المكان والزمان، ويمكن أن تدرك أيضاً علاقات علية معينة . وبعبارة أخرى يمكن القول: إن العالم المرئي بالنسبة لذات مُدركة هو بالنسبة للحيوان مثلما يكون بالنسبة للانسان، ولكن لا يتبع هذا القول بأن الحيوان يعرف أن هذه العبارة صادقة، لأن الحكم هنا من اختصاص العقل.

وإذا انتقلنا الآن إلى بيان أهمية كل من تمثلات الادراك الحسي والتمثلات المجردة، لوجدنا أن شوبنهاور يعلي من شأن الأولى على الثانية إلى حد كبير. ومن ثمّ فإن الذهن يسمو على العقل، لأن الادراك الحسي أو الحَدْس (والمعنى واحد عند شوبنهاور) هو وظيفة الذهن، أمّا التصورات فهي وظيفة العقل. ويمكن بيان ذلك في النقاط التالية:

على الرغم من أن التصورات ــ كفئة خاصة من التمثلات ــ تختلف عن تمثلات الادراك الحسي، فإنها ترتبط معها في علاقة ضرورية وتستمد كل قيمتها من خلال هذه العلاقة. فالتمثل المجرد يقوم على أساس تمثل آخر، وهكذا نتسلسل حتى نجد في النهاية أن أساسه يكمن في معرفة الادراك الحسي . فالتأمل العقلي هو النسخة أو الإعادة الضرورية لعالم الإدراك الحسي الماثل أصلا، ولكنه نسخة من نوع خاص في مادة مختلفة تماماً، ولذلك يرى شوبنهاور[١٢] أن التصورات يمكن تسميتها بدقة تامة « تمثلات التمثلات »

Vorstellungen von Vorstellungen . وفي موضع آخر يسميها التمثلات الثانوية، في مقابل التمثلات الأولية وهي تمثلات الادراك الحسي.

وتبعاً لذلك، فإن وضوح مفهوم أو تصور من التصورات لا يعني فقط القدرة على فصل محمولاته، ولكن أيضاً يعني امكانية تحليل هذه المحمولات ــ حتى ولو كانت مجردات ــ حتى نصل إلى معرفة الادراك الحسي، فإنْ لم نصل إلى المدركات الحسية لكان المفهوم بذلك غامضاً وبلا معنى. ويضرب شوبنهاور[١٣] لذلك مثلا فيقول: « خذْ ــ على سبيل المثال ــ مفهوم « الروح » وحلله إلى محمولاته وهي: موجود مفكر، مريد، لا مادي، بسيط، لا يقبل الفناء، ولا يشغل حيزاً في المكان. ومع ذلك، فلا شيء من هذه المحمولات يمكن التفكير فيه بوضوح، لأن عناصر هذه المفاهيم لا يمكن التحقق منها بواسطة الادراك الحسي، لأن الموجود المفكر بدون ذهن هو أشبه بموجود يهضم الطعام بدون معدة ». ويرى شوبنهاور أن مثل هذه الأمثلة تحفل بها المدرسة الحديثة، خاصة عند شلنج وهيجل.

ومعنى ذلك، أن المفاهيم أو التصورات المجردة تستمد قيمتها ويتوقف وضوحها على تمثلات الادراك الحسي. ومن هنا يرى شوبنهاور أن الفلسفة يجب ألّا تبدأ بالتصورات، ولكن بالادراك الحسي أو الحَدْس، لأن هذا الادراك هو وحده المعرفة الصحيحة والمباشرة والأكثر يقينا.

والعلم أيضاً يقوم على تمثلات الادراك الحسي. فباستثناء المنطق الذي تُعتبر مبادؤه معرفة عقلية خالصة، فإنه في العلوم الأخرى كلها نجد أن العقل يتلقى مضمونه من تمثلات الادراك الحسي، ففي الرياضيات يتلقى العقل مضمونه من علاقات الزمان والمكان التي تتمثل في الحَدْس أو الادراك الحسي بطريقة سابقة على كل خبرة، وفي العلوم الطبيعية الخالصة ــ أي ما نعرفه في مضمار العلوم الطبيعية بطريقة سابقة على كل خبرة ــ فإن مضمون العلم يبدأ من الذهن الخالص، أي من معرفة قَبْلية بقانون العلية. « . . . وفي العلوم الأخرى، فإن ما لا يُستمَد من هذه المصادر التي أشرنا إليها الآن فإنه ينتمي إلى الخبرة »[١٤]. ويؤكد شوبنهاور[١٥] على هذا المعنى من أن كل علم وكل حكمة تعتمد أساساً على الادراك الحسي، فيقول في موضع آخر: « إن الأساس أو المضمون النهائي لكل علم، لا يقوم على البراهين، ولا على ما يُبرهَن عليه، ولكن على أساس

البراهين الغير مُبرهَن عليها، والتي يمكن أن تُفهَم في النهاية فقط من خلال الادراك الحسي. كذلك فإن أساس الحكمة الصادقة والرؤية الحقيقية لكل انسان لا تقوم على التصورات والمعرفة العقلية المجردة، بل على ما يُدرك ادراكاً حسيا، وعلى درجة الحدة والدقة والعمق الذي أدركه بها».

ومن ناحية أخرى، فإننا عن طريق التصورات لن نصل إلاّ إلى نتائج، وحتى النتائج لا تعطي في الحقيقة أي معرفة جديدة، ولكنها تبين لنا فقط كل ما يوجد في المعرفة التي كنا نمتلكها من قبل، «فلأن العقل يعيد فحسب... ما تلقاه عن طريق آخر، فإنه في واقع الأمر لا يوسع من معرفتنا، ولكنه يعطيها فحسب صورة أخرى. فهو يمكننا من أن نعرف بطريقة مجردة وبشكل عام ما عُرِف من قبل بالادراك الحسي وفي العيان»[١٦]. ويتضح من هذا أن قيمة التصورات أو المعرفة المجردة تكمن في أنها يمكن نقلها وتوصيلها للآخرين. وبالتالي، فإنه عن طريق التصورات يمكن تداول وحصر وترتيب وصياغة المادة الأصلية للمعرفة، وهي تمثلات الادراك الحسي.

وبالاضافة إلى ذلك، فإن تمثلات الادراك الحسي أو المعرفة الحَدْسية تمتد دائمًا إلى ما هو ماثل أمامنا بطريقة مباشرة، أي أنها تمتد إلى أقرب الأشياء بالنسبة لنا، «وهكذا نجد ــ على سبيل المثال ــ أن معرفة علاقة العلّة والمعلول التي نصل إليها بالذهن هي في ذاتها أكثر كمالا، وأبعد عمقا وأوسع شمولا، من أي شيء يمكن التفكير فيه بشكل مجرد»[١٧].

* * *

ومن كل ما سبق ذكره يتضح أن العالم كتمثل هو العالم الذي تبدو لنا ظواهره كموضوعات بالنسبة لذات مدركة. فعالم التمثل هو عالم الظواهر الذي تحدث عنه كانط، وهو يسير على نظام، ويحكمه قانون عام هو مبدأ العلة الكافية وصوره العامة، وهي الزمان والمكان والعلية، فهذه الصور هي بمثابة الشروط الضرورية لكل تمثل حسي ممكن، وهي أولية وسابقة على كل خبرة. وفي هذا المعنى يقول كوبلستون:[١٨].

«إن مبدأ العلة الكافية ينطبق فقط داخل مجال عالم الظواهر (عالم

التمثلات) أو عالم الموضوعات الماثلة أمام الذات . ولكنه لا ينطبق على عالم النومين noumenon أو حقيقة ما وراء عالم الظواهر ، أيا كانت هذه الحقيقة بل إنه لا يمكن ان ينطبق بطريقة صحيحة على عالم الظواهر ، اذا نظرنا اليه ككل ، وذلك لأنه قانون يحكم العلاقات بين الظواهر فحسب ، ومن ثم فلا يمكن اقامة دليل كوني على وجود الله يكون صادقا ، كأن يكون دليلا يصعد من العالم ككل إلى الله كسبب أو علة كافية للظواهر » .

تلك هي صورة العالم ظاهراً أو العالم كما يبدو لنا من الخارج ولكن العالم له صورة أخرى باطنية هي : الارادة .

ثانيا: العالم كارادة

هل العالم مجرد تمثل؟ كلا، فهذه النظرة إلى العالم فيها قصور عالجه شوبنهاور في الكتاب الثاني بمؤلفه الرئيسي، فهذه الحقيقة لا تصدق على العالم إلّا من حيث ظاهره أو من الخارج فحسب.

كلا، ليس العالم مجرد تمثل، وإلّا فإنه سيمر بنا كأضغاث أحلام أو كرؤية بلا أساس لا تستحق اهتمامنا، ولن تكون له حينئذٍ أية دلالة باطنية، إذْ أن « حقائق النظام الفيزيقي قد يكون لها الكثير من الدلالة الخارجية، ولكنها لا تمتلك أية دلالة باطنية »[١٩]. فالعالم هو شيء ما آخر أكثر من كونه مجرد تمثل، وهذا الشيء يمثل الحقيقة الباطنية للعالم، وتلك الحقيقة يجب أن تكون مختلفة تماماً عن التمثل وصور وقوانين التمثلات، وبالتالي لا يمكن الوصول إليها من خلال تلك القوانين التي تربط الموضوعات أو التمثلات فيما بينها، وهي صور مبدأ العلة الكافية، فهذه القوانين لا تنطبق على العالم إلّا من الخارج. « وهكذا نرى الآن أننا لا يمكن أن نصل إلى الطبيعة الحقيقية للأشياء من الخارج، ومهما طال بحثنا فلن نصل إلى شيء سوى صور وأسماء، وسنكون أشبه برجل يدور حول قلعة يبحث عبثاً عن مدخل إليها، ويعمد أحياناً إلى رسم خطوط لوجهاتها »[٢٠].

فلنتجهْ إلى الباطن، فلعلّنا نظفر بمفتاح لغز الوجود. ولنبدأ بأنفسنا أولاً. ولكننا لا يمكن أن نتعرّف على الحقيقة الباطنية لوجودنا إلّا إذا تحول الانسان إلى ذات عارفة خالصة، وذلك لأن هذا الانسان نفسه متأصل في هذا العالم كفرد، وجسمه ـ الذي هو نقطة البداية في ادراك هذا العالم ـ هو موضوع من بين الموضوعات أو ظاهرة من بين الظواهر، وهو لن يصل إلى حقيقة جسمه وحقيقة

الأشياء إذا نظر إليها من الخارج، فلن تبدو له في هذه الحالة إلّا كموضوعات أو تمثلات. أمّا إذا تحول الانسان إلى ذات عارفة خالصة وتأمل نفسه من الباطن، فسوف يجد أن حقيقة جسمه وأفعاله وحركاته ووجوده الباطني بوجه عام يمكن تلخيصها في كلمة واحدة هي: الارادة « فالارادة ــ والارادة وحدها ــ هي ما يمكن أن يعطيه مفتاح وجوده الخاص، ويكشف ويبين له المغزى والتركيب الداخلي لوجوده، ولأفعاله، وحركاته »[٢١].

وهكذا، فإن الانسان يمكن أن يدرك وجوده بوجه عام بطريقتين مختلفتين: فهو يدركه من الخارج بوصفه موضوعاً، ويبدو له وجوده عندئذ كنقطة صغيرة تصل إلى حد التلاشي في هذا العالم الفسيح اللانهائي المكان والزمان، وهو لن يبدو عندئذٍ إلّا كواحد من بين الملايين العديدة التي تعيش على سطح الأرض وتتجدد على الدوام، أمّا من الباطن فسوف يبدو له وجوده عندئذٍ على أنه الارادة[٢٢].

وإذا كانت الارادة هي جوهر طبيعتنا البشرية، أفلا يمكن أن تكون بالمثل جوهراً للطبيعة بأسرها؟ بلى، فإن الارادة واحدة في كل مكان، وعندما يدرك الانسان هذه الحقيقة، فإنه يستطيع أن يقول، بل ويجب أن يقول: **العالم ارادتي** .The world is my will

١ ــ معنى الارادة:

قبل أن نتتبع مفهوم الارادة في الطبيعة البشرية وفي الطبيعة بوجه عام، لا بدّ أن نتساءل أولاً: ما هي الارادة؟ وما هي خصائصها؟. ذلك ما يجيب عليه شوبنهاور[٢٣] بقوله: « إنها الطبيعة الأعمق، وهي بمثابة اللب لكل شيء جزئي كما هي بالنسبة للكل. وهي تظهر في كل قوة عمياء في الطبيعة كما في كل فعل انساني مدروس، والاختلاف في هذين النحوين هو اختلاف في درجة التجلي، وليس اختلافا في طبيعة ما يتجلى نفسه ».. ومن هنا يتضح أن الارادة عند شوبنهاور هي الحقيقة النهائية التي تبدو في كل ظواهر الوجود، ولذلك فهي بدقة « الشيء في ذاته ».

والحقيقة أن شوبنهاور لا يستخدم الارادة في معناها المألوف، أي الارادة التي

تسبقها الدوافع، وتصحبها المعرفة، ويعقبها الفعل. كلا، فليست الارادة عند شوبنهاور هي ارادة فشته العاقلة، بل هي عنده لا عاقلة عمياء. ولا هي ارادة كانط الخيرة، فالارادة عنده هي منبع الشر في العالم. وليست الارادة عنده هي القوة، فان الارادة عنده لا تُعرَّف بالقوة، لأن مفهوم القوة يندرج تحت مفهوم الارادة، فكل قوة ارادة لا العكس. وليست الارادة عند شوبنهاور هي ارادة الاعتقاد التي نادى بها جيمس من بعده، فإن الاعتقاد والفكر والعقل هي أمور تتبع الارادة، ولا تكون الارادة تابعة لها.

إن الارادة عند شوبنهاور هي ارادة الحياة will - to - Live، بمعنى أنها اندفاع أعمى لا عاقل نحو الحياة. والواقع أن كلمة «اندفاع» هي أنسب الكلمات لمعنى الارادة الواسع عند شوبنهاور، لأنها لا تشير إلى شيء محدد بالذات. فالمعنى الذي يستخدم به شوبنهاور الارادة معنى واسع جداً، «فهو لا يشتمل فقط على الأفعال القصدية... ولكن أيضاً على العادات والغرائز والاندفاعات والميول من أي ومن كل نوع»[٢٤]. وفي هذا الصدد تقول مارجريتا بير[٢٥] : «ومن المهم أن نلاحظ أن استعمال شوبنهاور لكلمة ارادة أوسع كثيرا من الاستعمال المألوف لهذه الكلمة. فهو لا يشتمل فقط على الرغبة الواعية، ولكنه يشتمل أيضاً على الغريزة اللاواعية، وقوى الطبيعة اللاعضوية».

ومن هذا يتضح أن معنى الارادة عند شوبنهاور قد اختلف عن معناها المألوف من حيث خصائصها ومجالها، فالارادة عنده أصبحت عمياء لا واعية، واتسع مجالها لتشمل قوى الطبيعة اللاعضوية، «وبهذا يمكن القول بأن شوبنهاور قد قام بتوسيع جديد لمفهوم الارادة فيما وراء مجال الحياة الواعية»[٢٦]. إلاّ أنه يبدو من الخطأ التوحيد بين صفة اللاوعي التي تتسم بها الارادة، وبين استخدام هذا المصطلح (لا وعي) في نظريات علم النفس. فالمقصود هنا هو أن الارادة في مسيرتها لا تسترشد بالعقل، وإنما تكون أشبه باندفاع أعمى لا عاقل.

ويمكن الآن أن نتتبع الارادة في طبيعتنا البشرية، وفي الطبيعة عامة:

٢ ــ الارادة في الطبيعة البشرية:

إن معرفة الارادة في أنفسنا هي ــ كما سبق القول ــ نقطة البداية نحو معرفة

الارادة في الطبيعة. ولكننا لا نعرف الارادة فينا إلّا من خلال البدن أولاً، « فإن معرفتي بارادتي رغم أنها مباشرة، فإنها لا يمكن أن تنفصل عن معرفتي ببدني، فأنا لا أعرف ارادتي على أساس من طبيعتها ككل، ولا كوحدة واحدة ولا بشكل تام، ولكني أعرفها فقط في أفعالها الجزئية، وبالتالي في الزمان الذي هو صورة الجانب الظاهري لبدني، كما هو بالنسبة لكل موضوع. ولذلك فإن البدن هو شرط معرفتي بارادتي »(٢٧).

فالبدن هنا إذاً لا يبدو كموضوع من بين الموضوعات، وإنما يبدو كارادة أو كتجسد للارادة. ومن هذه الناحية، فإن الارادة والبدن يبدوان كشيء واحد يظهر على نحوين: فالبدن هو الارادة منظوراً إليه من باطن، والارادة بدورها هي البدن منظوراً إليها من خارج. فالبدن في ظواهره الخارجية هو تجسيد لحقيقة باطنية هي الارادة. فكل حركة من حركات البدن هي فعل من أفعال الارادة « ففعل الارادة وحركة البدن ليسا شيئين مختلفين نعرفهما بطريقة موضوعية وتربطهما رابطة العلية، فهما لا يمثلان علاقة بين علّة ومعلول، بل هما شيء واحد. . . ، ولكنهما يبدوان بطريقتين مختلفتين تماماً »(٢٨).

ومن هنا، فإن شوبنهاور يرى أن البدن هو مفتاح فهم سائر الموضوعات باعتبارها ارادة، وذلك لأنه إذا كان البدن ــ وهو موضوع من بين الموضوعات ــ هو في ذاته ارادة أو تجسد للارادة، فإننا بالمثل يمكن أن ننظر إلى الموضوعات الأخرى باعتبارها ارادة، وذلك عن طريق مماثلتها بأبداننا. فإن الموضوعات عندما نطرحها جانباً بوصفها تمثلات، سوف نكتشف أن وجودها في طبيعته الباطنية هو ارادة.

ولكن، كيف يكون البدن متوحداً مع الارادة في هوية واحدة؟ يفسّر شوبنهاور(٢٩) ذلك على أساس أن أجزاء البدن وحركاته هي مظاهر أو تجسّدات للارادة، أي تعبير عن رغبات أساسية، فيقول: « إن أجزاء البدن يجب أن تناظرها تماماً الرغبات الأساسية التي من خلالها تكشف الارادة عن نفسها، فهذه الأجزاء هي ضرورة بمثابة التعبير المرئي عن هذه الرغبات، فالأسنان والبلعوم والأمعاء هي جوع متجسد، وأعضاء التناسل هي رغبة جنسية متجسدة، والأيدي المتشبثه والأقدام المسرعة تناظر رغبات الارادة المباشرة التي تعبر عنها ».

والارادة لا تبدو في البدن وحده، بل في كل مظاهر الطبيعة البشرية: فحياة الانسان هي سلسلة من رغبات لا تهدأ، وكفاح مستمر من أجل الحياة، وتوفير القوت، والابقاء على النوع. ولذلك فإن مركز الارادة في البدن يقع في الأعضاء التناسلية، فهي وسيلة حفظ الحياة والابقاء على النوع.

وهكذا، فان الارادة ــ لا العقل ــ هي جوهر الطبيعة البشرية والوجود الانساني. والعقل هو مجرد أداة في خدمة الارادة. وبينما كان للعقل السيادة في فلسفات أُخرَ، فإنه أصبح مع شوبنهاور ذا مكانة ثانوية باعتباره تابعاً للارادة، وفي هذا قلب للوضع الذي سارت فيه الفلسفة، فقد كان العقل جوهر الانسان حتى جاء شوبنهاور ليعلن صراحة ان جوهر الانسان هو ارادته، وفي هذه الثورة الكوبرنيقية تقع أصالته الحقيقية.

إن الارادة أولية في الطبيعة البشرية بينما العقل ثانوي، وشوبنهاور يلجأ إلى البرهان والتشبيه والشواهد التجريبية لابراز هذه الحقيقة في أكثر من موضع، فيقول: « إن العقل هو الظاهرة الثانوية، أمّا البدن فهو الظاهرة الأولية، أو بعبارة أخرى هو التجلي المباشر للارادة، والارادة ميتافيزيقية، بينما العقل فيزيقي. والعقل ــ مثل موضوعاته ــ هو مجرد مظهر ينتمي إلى عالم الظواهر، بينما الارادة وحدها هي الشيء في ذاته »[٣٠]. ومن هذا يتضح أن العقل هو ظاهرة ثانوية تحتل مكانة من الدرجة الثالثة، فالمكانة الأولى للارادة بوصفها الشيء في ذاته، والمكانة الثانية للبدن بوصفه التجسّد المباشر للارادة، ومن ثم فهو ظاهرة أولية، أمّا المكانة الثالثة فهي للعقل بوصفه وظيفة بيولوجية للبدن في خدمة الارادة. ويستطرد شوبنهاور[٣١] موضحاً هذه الحقيقة في أسلوب مجازي قائلا: « إن الارادة هي جوهر الانسان، بينما العقل هو الجزء العارض فيه، والارادة هي المادة بينما العقل هو الصورة، والارادة هي الحرارة بينما العقل هو الضوء ».

والارادة أولية في طبيعتنا البشرية، لأن العقل يعتريه التغير بينما الارادة تبقى على حالها دائما. فلأن العقل مجرد أداة في خدمة الارادة، فإن حظه من الكمال والتعقيد يزداد أو ينقص بحسب متطلبات هذه الخدمة. وتبعاً لذلك، فإن العقل يتطور حتى يصل إلى أكمل صورة له في الانسان. صحيح أن الحيوانات تشترك مع الانسان في أن لها القدرة على تمثلات الادراك الحسي، ولكن الانسان يعلو

عليها بقدرته على التمثلات المجردة ، علاوة على التأمل . ولذلك ، فكلما هبطنا سلم درجات الحيوان كلما كان العقل أضعف وأقل كمالا ، ولكننا مع ذلك لا نجد انحطاطا في الارادة . فحتى في أصغر حشرة نجد أن الارادة ماثلة بكمالها وتمامها ، فهي تريد مثلما يريد الانسان تماما ، وإنما الاختلاف يقع فيما تريد ، اي في الدوافع التي هي من شأن العقل .

ولأن العقل شيء فيزيقي فإنه يعتريه التعب والارهاق، بل قد يصيبه خلل وفساد دائم كما في الجنون مثلا، « فالعقل يتعب، أمّا الارادة فلا تتعب أبدا . فبعد العمل الذهني المضني نشعر بتعب الذهن، تماماً مثلما نشعر بتعب الذراع بعد العمل الجسمي الشاق. فكل معرفة يصحبها مجهود، بينما المشيئة willing ــ على العكس من ذلك ــ هي صميم طبيعتنا، ومظاهرها تحدث دون أي تعب من تلقاء نفسها »[٣٢]. وتبعاً لذلك، فإن العقل يحتاج إلى النوم والراحة، وفي النوم العميق تتوقف كل معرفة وكل تكوين للتمثلات، أمّا الأرادة ــ فباعتبارها الجزء الميتافيزيقي في طبيعتنا ــ فهي لا تحتاج إلى النوم، وهي لا تتوقف ولا ترتاح أبداً .

والعقل غالباً ما يطيع الارادة، ولكن الارادة لا تطيع العقل أبدا، فنحن لا نريد شيئاً لأننا وجدنا أسبابا له، بل إننا نجد أسبابا له لأننا نريده. وإنْ كان يبدو العقل أحياناً وكأنه يقود الارادة، فإنه لا يكون إلّا كالدليل الذي يقود سيده. فالارادة هي الرجل القوي الأعمى الذي يحمل على كتفيه الرجل الأعرج المبصر.

وعمل العقل مرهون بحسب حالات الارادة. فالارادة قد تعوق العقل بشكل أو بآخر عن أداء وظيفته، ولكن العقل لا يعوق الارادة. ففي حالات الارادة من عواطف وشهوات وخوف وفزع، يجد العقل نفسه عاجزاً عن التفكير والتدبير. وفي حالات أخرى قد تعين الارادة العقل على أداء وظائفه بشكل أكمل، كما في حالة الرغبة في تحقيق مصلحة ما، ومن هنا قيل: الحاجة أم الاختراع. كذلك فإن الشوق أو العاطفة المعتدلة قد تُزيد من عمليات العقل من فهم وتذكر وقدره على الملاحظة. وفي مقابل ذلك كله، فإن الارادة لا يتوقف عملها على العقل، فنحن على سبيل المثال قد نعرف الخير ولا نتبعه[٣٣].

وهذه التفرقة بين العقل والارادة، تناظر التفرقة الموجودة في كل اللغات بين الرأس والقلب، على أساس أن الرأس هو مركز المعرفة أو العقل، بينما القلب هو

مركز العواطف والانفعالات من شهوات ورغبات، وبالتالي فهو مركز الارادة. وهوية الشخص لا تقوم على مادة بدنه، لأنها تتغير بمرور السنين، ولا تقوم على صورته التي تتغير في مجملها وتفاصيلها، وهي كذلك لا تقع في عقله، لأنه ينقص ويفسد بتقدم العمر والمرض فتصاب الذاكرة بالانحلال، بل قد يُصاب العقل بالجنون. ومع ذلك يبقى هناك شيء في الانسان ثابت لا يتغير وبه نستطيع التحقق من هويته رغم كل هذه التغيرات التي قد تطرأ عليه، لأن ذلك الشيء يبقى خارج الزمان، ألا وهو الارادة[٣٤].

فالارادة إذاً هي جوهر الانسان، ومن ثم يجب أن نطرح الغلطة القديمة التي تقول: إن الانسان موجود عاقل.

٣ ــ الارادة في الطبيعة:

وإذا كانت الارادة هي جوهر الانسان، فماذا يمنع أن تكون الارادة أيضاً جوهراً للوجود بوجه عام، لا الوجود الانساني فحسب. فلنحاولْ اذاً أن نفسِّر صور الوجود ومظاهر العالم الخارجي على ضوء الارادة. فالارادة كما تتجسّد في الانسان فإنها بالمثل تتجسّد في الحيوان والنبات، بل وفي الجماد أيضاً. وفي هذا يقول شوبنهاور[٣٥]: «على الرغم من أنه في حالة الانسان ــ كمثال (أفلاطوني) ــ تكون الارادة في أوضح وأتم تجسد لها، فإن الانسان وحده لا يمكن أن يُعبر عن وجودها. فلكي يظهر المغزى الكامل للارادة، فإن مثال الانسان... يجب أن يظهر مصحوباً بالسلسلة الكاملة للدرجات، ابتداءً من كل صور الحيوانات ومروراً بالمملكة النباتية إلى الطبيعة اللاعضوية».

وأدنى درجات تجسد الارادة objectification of the will (objektivation dès willens) إنما يكون في قوى الطبيعة الأعم، والتي تظهر في كل مادة: كالجاذبية، وخاصية عدم النفوذ على سبيل المثال. ونظراً لأن هذه القوى يسود بعضها في مادة، ويسود بعضها في نوع آخر من المادة، فمن هنا تنشأ الاختلافات النوعية في المادة: كالصلابة والسيولة والمرونة والكهربية والمغناطيسية والخواص الكيميائية... الخ. فهذه القوى هي تجلٍ مباشر للارادة، وبالتالي تكون بلا علة، لأنها لا تتبع مبدأ العلة الكافية إلاّ في ظواهرها الجزئية، أمّا هي فقوى أصيلة أولية، «ولذلك فليس هناك معنى للسؤال عن علة للجاذبية أو الكهربية، لأنها

قوى أصيلة »[٣٦]. وهكذا فإن القوة تكون بلا علة، أي أنها تقع خارج سلسله العلل، وخارج نطاق مبدأ العلّة الكافية بصفة عامة، وهي تُعرف فلسفياً باعتبارها الموضوعية المباشرة للارادة.

إذاً فالارادة تبدو في كل قوى الطبيعة: فهي تبدو في القوة التي بها ينمو النبات، وفي القوة التي بها يتبلور المعدن، ويتشكل من خلالها البللور، وفي تلك القوة التي بها يتجه المغناطيس إلى القطب الشمالي، وفي قوة الجذب والطرد، وفي القوة التي تجذب الحجر إلى الأرض، والأرض إلى الشمس. فكل هذه القوى واحدة في طبيعتها الداخلية، وهي الارادة. وهنا قد يتساءل المرء: لماذا إذاً نسمي هذه المظاهر ارادة، ولا نسميها قوة؟ أفليست كل ارادة قـوة!؟ يجيب شوبنهاور[٣٧] على ذلك بقوله: « . . . إننا إذا عرَّفنا مفهوم الارادة بمفهوم القوة، فسنكون في الواقع قد عرَّفنا ما هو معروف على أحسن وجه بما هو أقل معرفة ». فمفهوم القوة يندرج تحت مفهوم الارادة، لأن كل قوة ارادة لا العكس. ومفهوم القوة هو تعميم أو تجريد مشتق من عالم الظواهر، ولكن الارادة ميتافيزيقية.

وإذا ارتفعنا درجات في سلم تجسدات الارادة، لوجدنا عالم النبات يليه عالم الحيوان ثم الانسان. وفي الدرجات العليا لتجسد الارادة يزداد قدر العقل الذي يبلغ أعلى صورة له في الانسان، ولذلك فإن الفردية تظهر بوضوح في الانسان، بينما تكاد تكون مفقودة في عالم الحيوان، وتختفي تماماً في عالم النبات[٣٨]. وقد بين شوبنهاور ــ في مواضع عديدة ــ أن الكثرة والفردية متأصِّلة في العقل نفسه ولا ترجع إلى الارادة. فالعقل إذاً هو مصدر الفردية والتعدد، بينما الارادة هي مصدر الوحدة في الكائنات.

ولأن الارادة تصحبها المعرفة أو العقل في الدرجات العليا لتجسدها، لذا فإن الانسان يكون قادرا على النفاق بدرجة كبيرة، بينما الحيوان أكثر سذاجة من الانسان، والنبات أسلم طوية من الحيوان، فالنبات يكشف عن نفسه عاريا تماماً ببراءة تامة، وهذه البراءة تنشأ من افتقاره التام إلى المعرفة، فالاثم لا يقع في المشيئة، بل في المشيئة التي تصحبها معرفة.

والارادة لا تتغير أو تنقص في أدنى درجات تجسد الارادة عن أعلاها. فإنها موجودة كاملة في كل درجة، حتى في أصغر حشرة، وكل ما في الأمر أنها تصبح

أكثر وضوحاً في الدرجات العليا لتجسدها. ولذلك، فإن قوى الطبيعة اللاعضوية (وهي بمثابة أدنى درجات تجسد الارادة) تُعتبر صورا غامضة للارادة. ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى أنه كلما ارتفعنا في سلم درجات التجسد، ازدادت الرغبات والحاجات التي تصل إلى أعلى ذروة لها في الانسان، ومن هنا تزداد وتتعدد وتتنوع الصور التي تعبر فيها الارادة عن نفسها.

والارادة تبدو بوضوح في الانسان والحيوان، لأن كل أنواع النشاط وكل الوظائف الجسمية فيهما تبدو بوضوح كتجسد للارادة، فالبدن ــ كما سبق القول ــ هو تجسد مباشر للارادة. وكل أعضاء البدن هي تعبير عن رغبات أساسية. كذلك فإن العقل عند شوبنهاور هو وظيفة بيولوجية تطورت كأداة للارادة، فالعقل هو إحدى الأدوات أو الآلات التي صهرتها الارادة الكونية خلال مسيرتها العمياء. ولمن هذه الناحية، يكون العقل على نفس مستوى الغرائز، بل وحتى على نفس مستوى الوظائف الجسمية للحيوان، وذلك لأن أعضاء الجسم الحيواني هي تجسيد واضح للارادة. ولذلك فإن كل صورة من صور الحيوان قد وهبتها الطبيعة ــ أو بالأحرى الارادة التي تبدو في ثوب الطبيعة ــ الأعضاء الهجومية والدفاعية، في حين أنها قد وهبت الأنواع العليا منها الذكاء على الأقل، كوسيلة أخرى لتدعيم وجودها. وليس يطير الطير لأنه يمتلك أجنحة، ولكن أجنحته تنمو وتتطور كوسيلة لاشباع أسلوبه في الحياة، وهو الرغبة في أن يطير، وشوبنهاور يُعبر عن هذا المعنى باستفاضة في كتاب « الارادة في الطبيعة »، وهو يشير إليه بقوله: « إن البنية الجسمية للحيوان قد تحددت بأسلوب الحياة الذي به رغب الحيوان في أن يجد مقومات حياته، وليس العكس صحيحا »[٣٩].

ولكن تجسد الارادة في مظاهر الطبيعة وصورها لا يتم دون صراع، فالارادة تعبر عن نفسها في كل ظواهر الوجود ككفاح أو صراع من أجل الحياة، ومن ثم كانت الارادة هي ارادة الحياة، والواقع أنه يستوي الأمر عند شوبنهاور أن نقول « ارادة » أو نقول « ارادة الحياة ». ففي كل مكان في الطبيعة نرى صراعا وكفاحا من أجل الحياة وتناوبا للنصر، « فكل درجة من درجات تجسد الارادة تحارب من أجل المادة والمكان والزمان التي، تكون للآخرين. فكل ظاهرة ترغب في أن تُظهر مثالها الخاص. ويمكن تتبع هذا الصراع في الطبيعة، والطبيعة في الحقيقة إنما توجد فقط من خلال هذا الصراع. . »[٤٠].

وهذا الصراع الكوني يُشاهد بوضوح في المملكة الحيوانية، لأن الحيوانات تتخذ من المملكة النباتية غذاءً لها، وحتى في داخل المملكة الحيوانية فإن كل حيوان يكون فريسة وغذاءً لحيوان آخر، لأن كل حيوان يمكن أن يبقي على وجوده من خلال الابادة المستمرة لوجود آخر. وهكذا فإن ارادة الحياة تفترس ذاتها في كل مكان في الطبيعة.

والحقيقة أن شوبنهاور(٤١) يستمد من الواقع مادة خصبة من الأمثلة للتدليل على مفهوم الصراع كخاصية أساسية للارادة، فيقول:

« فكثير من الحشرات . . تضع بيضها على جلد ، بل حتى على جسم يرقات الحشرات الأخرى ، التي تكون ابادتها البطيئة هي أول عمل لنسل الفقسة الجديد . والهيدرا أو الأفعوان الصغير الذي ينمو كبرعم ينشأ من الهيدرا الكبيرة وينفصل عنها بعد ذلك ، يحارب الهيدرا الكبيرة ـ وهو متصل بها ـ من أجل الفريسة التي تقدم نفسها ، حتى أن الواحد منها يختطف الفريسة من فم الآخر . ولكن نمل البولدوج الاسترالي يقدم أغرب مثال لهذا النوع ، لأنه إذا انقسم الى نصفين تبدأ معركة بين الرأس والذنب ، فالرأس يمسك الذنب بأسنانه ، والذنب يدافع عن نفسه بشجاعة بلدغ الرأس ، وقد تستمر المعركة نصف ساعة حتى يموت كلاهما أو يجرهما نمل آخر » .

والجنس البشري يجسِّد هذا الصراع بوضوح أكثر، حيث يبدو الانسان ذئباً لاخيه الانسان homo homoni Lupus. فالمبدأ الذي يحكم السلوك الانساني هو الانانية. فالانسان في صراع مع الآخرين من أجل تحقيق مصلحته الخاصة، بل هو في صراع مع نفسه ومع الوجود، لأن حياته هي كفاح مستمر من أجل توفير القوت له ولأولاده.

ولكن هذا الصراع لا يكون في عالم الانسان والحيوان فحسب، بل يبدو أيضاً في أدنى درجات الارادة، فهو يبدو ـ على سبيل المثال ـ عندما يكافح النبات الذي ينمو في مكان مظلم متخطياً العوائق التي تعترض طريقه من أجل أن ينفذ إلى الضوء، وهو يبدو عندما يتحول الماء والكربون إلى عصارة النبات. وهذا الصراع يحدث أيضاً في الطبيعة اللاعضوية unorganized nature، فهو يبدو مثلاً عندما تلتقي قطع الكريستال أثناء عملية التشكل وتصطدم ببعضها

البعض، ويبدو أيضا عندما يفرض المغناطيس مغناطيسيته على الحديد حتى يعبر عن المثال الكائن فيه وهكذا . . .

ولكن تعبير الارادة عن نفسها في أدنى درجات تجسدها يكون كصراع واندفاع غامض غير واضح التعبير، فهذا هو أبسط وأضعف اساليب تجسدها، وهكذا يمكن القول بأن الاختلاف بين تجسد الارادة في درجاتها العليا ودرجاتها الدنيا هو اختلاف في طريقة التعبير، وليس اختلافا في طبيعة ما يتجسد أو ما يُعبر عن نفسه في هذه الدرجات، وهو الارادة.

فالارادة اذاً هي « ارادة الحياة »، لأنها صراع من أجل الحياة، وعدو الارادة الأبدي هو الموت. فهل من سبيل إلى قهر الموت!؟ لا سبيل إلّا بالتناسل. فارادة التناسل هي الوسيلة الوحيدة لاستمرار ارادة الحياة وبالتالي حفظ النوع. ولكي تضمن الارادة قهر الموت فقد تعمدت ألّا تضع ارادة التناسل تحت رقابة العقل أو المعرفة، فحتى الفلاسفة قد تناسلوا وأنجبوا أولادا. فارادة التناسل تبدو مستقلة عن المعرفة فهي تعمل عملا أعمى. وأعضاء التناسل هي وسيلة حفظ الحياة، ولذلك عبدها الاغريق والهندوس، ووصف هزيود وبارمنيدس إله الحب Eros على أنه الأول، والخالق، والأصل الذي صدرت عنه جميع الأشياء. ولذلك كان الحب عند شوبنهاور وسيلة تدبرها الطبيعة لأداء أغراضها عن طريق التناسل. وما غرض الطبيعة سوى استمرار الحياة!

٤ ــ الارادة والتشاؤم:

يرتبط التشاؤم عند شوبنهاور بنظرية الارادة، فالارادة تحمل بذور التشاؤم، لأنها في الحقيقة أصل الشر في العالم. فالصيرورة الأبدية، والصراع الذي لا ينتهي، والرغبة التي لا تهدأ، هي صفات تميز الطبيعة الباطنية للارادة، وهي بالتالي مصدر الألم والمعاناة في العالم.

وكل هذا يكون ملحوظاً بوضوح في الجنس البشري. فحياة الانسان هي سلسلة من رغبات لا تهدأ، وما تكاد تشبَع رغبة حتى تبقى هناك عشرات أُخرَ في حاجة إلى الاشباع. واللعبة يمكن أن تبقى دائمًا في تحول مستمر من الرغبة إلى الاشباع، ومن الاشباع إلى الرغبة. وهذا يتكرر إلى مالانهاية، فليست هناك نهاية

أو اشباع نهائي، وليس هناك مكان للراحة. « فنحن نشبه رجلا يهبط من تل جَرْياً، ولا يستطيع الحفاظ على ساقيه إلاّ إذا استمر في الجري، فمن المحتم أنه سوف يسقط إذا ما توقف. . . إن عدم الراحة هي سمة الوجود »(٤٢). وحتى إذا فرضنا أن كل رغباتنا قد تحققت، فسوف تنتابنا حالة من السأم أو الضجر، وهكذا تتأرجح الحياة بين الألم والسأم.

ولذلك، فإن السعادة كلها سلبية، بينما الألم ايجابي. فالسعادة هي غياب الألم، ولذلك فإن الحكيم هو مَنْ يسعى نحو التحرر من آلامه. وفي هذا يقول شوبنهاور(٤٣): « إن أول القواعد وأسبقها بالنسبة لأسلوب الحياة الحكيم تبدو لي متضمنة في رأي أشار إليه أرسطو في أخلاقه النيقوماخية قائلاً: . . . إن ما يهدف إليه الانسان الحكيم ليس هو اللذة، وإنما التحرر من الألم ». ويستطرد شوبنهاور(٤٤) مبيناً أن المقياس الحقيقي للسعادة يكون بالتالي في غياب الألم وليس في اللذة، فيقول: « إن قياس سعادة ما بمباهجها ولذاتها هو تطبيق لمقياس خاطيء. لأن اللذات تكون وتبقى دائماً شيئا ما سلبيا، والقول بأنها تُحدث السعادة إنما هو وهم من الأوهام. . . فالألم يُشعَر به كشيء ايجابي، ومن ثم فإن غيابه هو المقياس الحقيقي للسعادة ». ويبدو أن شوبنهاور هنا يحاول أن يؤصِّل مفهوم الشر في العالم انطلاقاً من مفهوم الارادة. فالألم والمعاناة هما نسيج وماهية الحياة والوجود عند شوبنهاور، ولا يمكن النظر إليهما على أنهما أمر عَرَضي، « فإذا لم تكن المعاناة هي الموضوع المباشر واللصيق بالحياة، فإن وجودنا سوف يخفق تماماً في تحقيق هدفه. فمن المحال أن تنظر إلى المقدار الهائل من الألم الذي يتوافر في كل مكان في العالم، ويتأصّل في الحاجات والضروريات على أنه منفصل عن الحياة ذاتها، باعتباره بلا هدف على الاطلاق ومجرد نتاج للصدفة »(٤٥).

ومن هنا يهاجم شوبنهاور دعوى ليبنتز بأن « هذا العالم هو أحسن العوالم الممكنة » على أساس « أن هذا العالم هو بالفعل أسوأ العوالم الممكنة ». وهو يرى أن براهين ليبنتز على ايجابية الخير وسلبية الشر، إنما هي نوع من السفسطة. فالعالم جحيم، ولكنه جحيم يفوق جحيم دانتي، والاجابة على سؤال هاملت « أكون أو لا أكون » هي « ما كان يجب أن تكون ». وفي هذا يقول شوبنهاور(٤٦): « إن مَنْ أمعن النظر في تعاليم فلسفتي، هو بالتالي مَنْ يعرف أن

وجودنا كله هو شيء كان من الأفضل ألاّ يوجد، وأن نبذه وانكاره هو الحكمة الأسمى».

وكما يتصف الوجود بالألم والمعاناة، فإنه كذلك يتصف بالعبث. وعبثية الوجود تعبر عن نفسها في كل أسلوب توجد على نحوه الأشياء: في الطبيعة اللانهائية للزمان والمكان في مقابل الطبيعة النهائية للفرد في كليهما، وفي اللحظة الحاضرة التي تمر على الدوام، وفي نسبية الأشياء كلها، وفي الصيرورة المستمرة بلا وجود دائم، وفي الرغبة المستمرة التي لا تشبع أبدا، وفي الصراع الطويل الذي يُشكّل تاريخ الحياة، حيث يصطدم كل جهد بصعوبات ويتوقف حتى يتغلب عليها.

ويرجع مرح بعض الشباب وحيويته إلى أننا عندما نصعد تل الحياة لا يكون الموت مرئيا، إذْ يكون قائما في الجانب الآخر من سفح التل. فالموت آتٍ لا محالّة، وهو إنْ تأخر، فإنما يكون كالوحش الذي يداعب فريسته قبل أن يفتك بها. والانتحار ليس حلا، لأن الانتحار هو قضاء على الفرد لا النوع، فارادة الحياة سوف تستمر حتى بعد فناء الفرد.

وكل هذا ــ بلا شك ــ كئيب. ولكنَّ هناك مخرجا وخلاصا من هذا كله، وقد وجد شوبنهاور هذا الخلاص في طريقين هما: الفن والزهد.

تلك هي الخطوط العريضة لنظرية الارادة عند شوبنهاور، ويمكن أن نسوق بعض الملاحظات عليها في نقاط موجزة:

وأول هذه الملاحظات هي أن نظرية الارادة عند شوبنهاور تبدو كفروض ميتافيزيقية مدعمة بحشد من الشواهد التجريبية، وربما كانت هذه الشواهد ــ بالاضافة إلى الأسلوب الذي كُتِبت به ــ هي المصدر الوحيد لقوتها الاقناعية. والحقيقة أن كتاب «عن الارادة في الطبيعة» يُعتبر اثباتاً تجريبيا لنظرية شوبنهاور الميتافيزيقية عن الارادة. فهذا الكتاب ليس سوى توسيع وتدعيم لنظريته عن الارادة كما ظهرت في كتابه الرئيسي، وفي هذا يقول مكجيل[٤٧]: «في كتاب الارادة في الطبيعة كان شوبنهاور مهتما باظهار أن العلم البيولوجي ــ في سيره التجريبي البطيء ــ كان يقترب، بل قد وصل فعلا إلى نتائجه الحَدْسية وهي: أن الارادة لها السيادة في كل مكان في الطبيعة، وأن الوظائف الحيوية للنباتات

والحيوانات إنما تُفسَّر بنشاط الارادة ».

ولا شك أن نظرية الارادة عند شوبنهاور في بعض جوانبها ـ وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الصراع في الطبيعة ـ كانت استمرارا للامارك وتوقعاً مدهشا لدارون. ومع ذلك فإن هذا القول عليه تحفظ: فهناك اختلاف أساسي بين نظرية الارادة ونظرية أصل الأنواع، فيما يتعلق بفكرة تسلسل الأنواع. فعلى الرغم من أن شوبنهاور أكَّد على فكرة الصراع في الطبيعة، إلاّ أنه لم يقرر صراحة هذا الصراع بوصفه عاملاً ضروريا في التطور التدريجي للأنواع. « فشوبنهاور ـ شأنه شأن الفلاسفة الرومانسيين الآخرين ـ لم يفترض أي تطور تقدمي حقيقي للطبيعة خلال الزمن. صحيح أنه قد نوَّه إلى تأثير الحاجة والعادة على التطور العضوي، إلاّ أنه مع ذلك يعد لامارك مخطئاً في اعتقاده بالتطور التاريخي من الأنواع الدنيا إلى الأنواع العليا »(٤٨). هذا بالاضافة إلى أن شوبنهاور يعتبر الأنواع صوراً ثابتة لا تتغير.

ولا شك أيضاً أن المذهب الارادي له بذور في الفلسفات السابقة على شوبنهاور عند الرواقيين وكليمانس ودانز سكوت وسبينوزا. ولكن هذه البذور لم تكن تكفي لتكوين مذهب ارادي كامل، « فشوبنهاور لم يسبقه فيلسوف في عصر متقدم عنه قال بهذا المذهب كاملا وبوضوح »(٤٩). وقد يكون هناك تشابه بين فكرة شوبنهاور عن الارادة وبين فكرة الكاتب الصوفي بوهمه Boehma، الذي يشير إليه شوبنهاور مرارا. فعلى الرغم من أن اتجاه كل منهما والنتائج التي انتهيا إليها مختلفة بشكل واضح، فإن بوهمه قد نظر إلى النشاط الكوني والأولي الذي يتجلى في النباتات والجبال والحيوان والانسان، على أنه ارادة قوية تدركها الرؤ ية الصوفية عندما تكون سجينة في الموضوعات المادية، حتى أن بوهمه قد نظر إلى العقل على أنه يمثل ما هو أنثوي في الطبيعة بينما الارادة تمثل ما هو ذكري، وهو المجاز الذي استعاره شوبنهاور.

كذلك نجد أن فكرة الارادة واضحة بالنسبة لمعاصري شوبنهاور خاصة عند فشته(*) وشلنج(**)، بحيث يمكن القول بأن شوبنهاور كان مديناً لهما ببعض

(*) انظر الفصل الأول ص ٣٠ .

(**) انظر د. عبد الرحمن بدوي: المثالية الألمانية (شلنج) دار النهضة العربية ١٩٦٥. ص ٢١٦ وما بعدها.

أفكاره الأولية عن الارادة. فلماذا لم يقر شوبنهاور بهذه المديونية؟ يرجع ذلك في الحقيقة إلى الاختلافات الأساسية بين مفهوم شوبنهاور عن الارادة وبين مفهومها عند فشته وشلنج: فالمبدأ الأول عند فشيته هو « الأنا » لا الارادة، كما أن « فشته قد أخفق في ادراك التعارض الذي لا يقبل التوفيق القائم بين الارادة والعقل، فأحدهما أعمى لا عقلاني وشرير بينما الآخر تأملي وخير »(٥٠). وفي حين أن تفسير شلنج للطبيعة كان تفسيراً آليا، فإن تفسير شوبنهاور كان حيويا، لأنه فسّر الطبيعة من خلال ارادة الحياة.

وبالاضافة إلى هذا فإن فلسفات معاصريه يمكن القول بأنها ذات نزعة ارادية، وليست مذاهب ارادية بالمعنى الصحيح، أي أنها ليست مذاهبَ وجودية قائمة على فكرة الارادة. فالمعنى الواسع الذي استخدم به شوبنهاور الارادة كان معنى جديدا على المذاهب السابقة عليه والمعاصرة له، فقد اتسع مجال الارادة ليشمل قوى الطبيعة اللاواعية ،وهذا راجع إلى خاصية اللاعقلانية التي تتسم بها الارادة. ويبدو أن شوبنهاور كان واعيا بهذه الحقيقة، ولذا فهو يقول في كتاب « عن الارادة في الطبيعة »: « انني أول مَنْ أكّد على أن الارادة يجب أن تُعزى إلى كل ما يكون لا حيّاً ولا عضويا. وذلك لأن الارادة عندي ليست ــ كما كان يُفترض إلى الآن ــ عرضا للمعرفة، وبالتالي للحياة، وإنما الحياة ذاتها هي مظهر للارادة »(٥١).

تعقيب (الارادة والشيء في ذاته والمُثُل):

يمكن بعد العرض والتفسير المختصر الذي قُدِمّ لمذهب شوبنهاور الميتافيزيقي، أن نوجز ميتافيزيقاه على النحو التالي:

إن العالم له مظهران: فهو تمثل في ظاهره، وارادة في باطنه وجوهره. والارادة مبدأ ميتافيزيقي لا ندركه في ذاته، ولذلك فنحن لا نتمثلها ونعرفها إلاّ عندما تدخل في نطاق التمثلات، أي عندما تتجسّد الارادة في ظواهر العالم. وهذا التجسّد يكون في سلم متدرِّج على أساس من مدى وضوح الارادة في كل درجة. وهذه الدرجات هي المُثُل الأفلاطونية، أمّا الارادة ذاتها فهي الشيء في ذاته das Ding an sich.

والحقيقة أن القضية التي يجب أن تكون موضع اهتمامنا هي معنى وموضع المُثُل في بناء شوبنهاور الميتافيزيقي، وذلك لأن الفن يقوم أساساً على ادراك المُثُل. ولكن معنى المُثُل لن يتحدد إلّا من خلال علاقتها بكل من « الشيء في ذاته والارادة. وهذه الحقيقة يمكن تفسيرها وتفصيلها فيما يلي:

إن شوبنهاور في تحليله للعالم قد قسمه إلى عالمين: عالم التمثلات وعالم الارادة، وهو في ذلك قد تابع أفلاطون وكانط. فأفلاطون أيضاً قسم العالم إلى عالم الحواس وهو عالم التغير والصيرورة، وعالم المُثُل وهو عالم الثبات والحقيقة. وجاء كانط ليقسم العالم بالمثل إلى عالم الظواهر، وهو ما نعرفه بالفعل في حدود امكاننا العقلي، وعالم الأشياء في ذاتها، وهو يمثل حقيقة هذه الظواهر والأشياء. والقسم الأول للعالم عند أفلاطون وكانط وشوبنهاور هو واحد، أو يكاد أن يكون متطابقا، فعالم الحواس عند أفلاطون وعالم الظواهر عند كانط، وعالم التمثلات عند شوبنهاور، ليست ثلاثة أنواع مختلفة من العوالم، ولكنها في معناها الباطني تبدو كعالم واحد، رغم اختلاف طريقة التعبير التي عبّر بها كل فيلسوف عنه. فالمعنى الواحد المشترك في هذه العوالم، هو أنها جميعاً تمثل العالم المعروف لنا من خلال الادراك الحسي، وأن هذا العالم لا يمثل عالم الحقيقة.

أمّا القسم الثاني في تصنيف العالم (وهو عالم المُثُل عند أفلاطون والشيء في ذاته عند كانط والارادة عند شوبنهاور) فليس واحداً أو متطابقاً في معناه، على الرغم من أن هناك علاقات وثيقة تربط بينه عند الفلاسفة الثلاثة، ولنبدأ أولا بأفلاطون وكانط حتى نتبين علاقة المُثُل بالشيء في ذاته:

والحقيقة أن بين موقف أفلاطون العام وموقف كانط نوعاً من التشابه والوحدة من حيث المضمون. فخلاصة موقف كانط هي: أن صور الزمان والمكان والعلية لا تنتمي إلى الشيء في ذاته، ولكنها تنتمي فقط إلى وجوده الظاهري، لأنها ليست سوى الصور الخاصة بأشكال معرفتنا. ومن ثمّ فإن معرفتنا هي معرفة بالظواهر لا بالشيء في ذاته، أي أنها معرفة بالكثرة والصيرورة التي تكون ممكنة من خلال هذه الصور أو الشروط للمعرفة: وخلاصة موقف أفلاطون هي: أن أشياء هذا العالم التي ندركها بحواسنا ليس لها وجود حقيقي، فهي تصير دائمًا ولا تبقى أبدا، فوجودها وجود نسبي، ومن ثم فإنها ليست

موضوعا لمعرفة صادقة، وإنما هي موضوعات للظن المبني على الحواس، أمّا موضوع المعرفة الصادقة فهو المُثل الخالدة أو الصور الأصيلة، لأنها تبقى دائما ولا تصير أبداً، ولا تنطوي على أي كثرة وتكون كل الأشياء الجزئية بالنسبة لها مجرد ظلال. ومن ثم، فإن الزمان والمكان والعلية لا يكون لها أي أهمية أو صلاحية بالنسبة لهذه المُثل الأفلاطونية(٥٢).

ويرى شوبنهاور(٥٣) أن المضمون والمعنى الباطني في كل من المذهبين بعيداً عن المسائل الجزئية والاصطلاحات الفنية - إنما هو واحد، فيقول: « من الواضح والبديهي أن المعنى الباطني لكلا المذهبين هو واحد تماما، فكلاهما قد فسّر العالم المرئي كمظهر ليس له أية دلالة أو قيمة في ذاته، وهو يستمد معناه وحقيقته فقط من خلال ذلك الذي يعبر عن نفسه فيه (وهو الشيء في ذاته في الحالة الأولى والمثال في الحالة الثانية) ».

ومع ذلك، فإن شوبنهاور يرى أنه على الرغم من أن المعنى الباطني لكلا المذهبين واحد، فإن بين « الشيء في ذاته » عند كانط والمُثل الأفلاطونية اختلافاً أساسيا، بحيث لا يمكن التوحيد بينهما في هوية واحدة: فالشيء في ذاته كمفهوم هو بالضرورة ــ حتى بالنسبة لكانط ــ يكون متحررا من كل صور المعرفة، وهي الزمان والمكان والعلية، ولكن الخطأ الذي وقع فيه كانط ــ فيما يرى شوبنهاور ــ هو أنه لم يعد من بين هذه الصور تلك الصورة التي يكون فيها الشيء موضوعا بالنسبة للذات the form of being object for the subject، لأن هذه الصورة هي أعم صور التمثلات، ويكون تمثلها قَبْلياً، وبالتالي فإن كانط أنكر بذلك أي وجود أو تحقق موضوعي للشيء في ذاته، وفي مقابل ذلك، نجد ان المُثل تكون موضوعا أو تمثلا أو شيئا يعرف، على الرغم من أنها - كالشيء في ذاته - لا تسري عليها صور مبدأ العلة الكافية، فهي طرحت جانبا كل الصور ولكنها أبقت على صورة التمثل بوجه عام، وهي الصورة التي يكون فيها الشيء موضوعاً بالنسبة لذات مدركة. وهذا في الواقع هو الاختلاف الوحيد بين المُثل والشيء في ذاته في رأي شوبنهاور.

تلك هي علاقة الشيء في ذاته بالمُثل. فما هي علاقة الارادة بكل منهما؟ الحقيقة أن الارادة عند شوبنهاور هي بعينها الشيء في ذاته، « فالوجود الظاهري

phenomenal existence هو تمثل ولا يكون أكثر من ذلك، فكل تمثل أياً كان نوعه، وكل موضوع، هو وجود ظاهري، ولكن الارادة وحدها هي شيء في ذاته»[٥٤]. فالارادة ـ كالشيء في ذاته ـ هي الحقيقة الباطنية النهائية للوجود، وهي جوهره الذي لا يسري عليه أي تغير، ولا يخضع لمبدأ العلة الكافية، ولكن الاختلاف الأساسي بين مفهوم الارادة كشيء في ذاته عند شوبنهاور، وبين مفهوم الشيء في ذاته عند كانط هو أن الارادة (الشيء في ذاته) عند شوبنهاور هو مما يمكن معرفته في حين أن الشيء في ذاته عند كانط يندُّ عن المعرفة. صحيح أننا لا يمكن أن نعرف الارادة في كليتها، أي لا نعرفها كمبدأ ميتافيزيقي من حيث جوهره، ولكننا يمكن أن نعرفها ونستدل عليها بطريقة حَدْسية في ظواهرها وتجلياتها، أي في تجسداتها. وبذلك جعل شوبنهاور للارادة كشيء في ذاته وجودا موضوعيا باعتبارها تمثلا. فكيف يكون ذلك؟

إن الارادة ـ كما سبق القول ـ هي مبدأ كلي أو حقيقة ميتافيزيقية واحدة تتجسّد في درجات متسلسلة، على أساس من مدى وضوحها في كل درجة. فقوى الطبيعة اللاعضوية تمثل درجة من درجات الارادة، تظهر فيها (أي الارادة) بشكل غامض أولي يخلو من المعرفة والفردية تماماً. والنبات يمثل درجة تالية يظهر فيها الشعور، وإنْ كانت تخلو من الفردية أيضاً. والحيوان يمثل درجة ثالثة يظهر فيها الشعور والادراك الحسي، ولكنها تخلو من المعرفة المجردة.. وهكذا نتسلسل حتى نصل إلى الانسان الذي تظهر فيه الارادة بوضوح، بالاضافة إلى ظهور الفردية والمعرفة في أعلى صورة لها. وعلى الرغم من أن كل انسان هو ظاهرة من ظواهر الارادة الكلية، فإن في كل فرد ارادة خاصة هي بمثابة طابعه الخاص الذي يميزه وحده، وهكذا فإن الارادة الفردية تظهر فيه بوضوح، وتكون بمثابة الجزء الذي لا يشبه فيه الفرد أي أحد فيبدو كمثال وحده، ولكنه في نفس الوقت يكون ظاهرة للارادة الكلية، وهذا هو الجزء الذي يشبه فيه كل الناس، فيبدو كمثال للانسانية بوجه عام.

وينبغي أن نلاحظ أن درجات تجسد الارادة هذه تختلف عن الأفراد الذين تتجسّد فيهم، فالدرجة التي تتجسّد فيها الارادة في النبات هي صورة النبات التي عليها يبدو وليست هي النبات نفسه، فالأفراد هم الجزئيات التي تخضع لمبدأ العلة

الكافية، أمّا الارادة فيهم فهي الصورة الثابتة التي تشكل ماهيتهم، فهي صورة نوعهم.

وهنا نسأل: أليست درجات تجسّد الارادة هذه هي بعينها المُثُل الأفلاطونية Platonic Ideas؟ بلى، فهذا بالضبط ما يرمي إليه شوبنهاور[٥٥] إذ يقول: « إن الدرجات المختلفة لتجسّد الارادة ــ التي تتجلى في أفراد لا حصر لها باعتبارها نماذج متعالية لهذه الأفراد أو باعتبارها صورا خالدة للأشياء، لا تندرج تحت الزمان والمكان. . . بل تبقى ثابتة لا يسري عليها أي تغير، فهي تبقى دائمًا ولا تصير أبداً، بينما الأشياء الجزئية تنشأ وتفنى، وهي دائمًا تصير ولا تبقى أبدا ــ إن درجات تجسد الارادة هذه ليست سوى المُثُل الافلاطونية. وأنا أورد هذه الملاحظة العابرة في موضوعنا هنا كي أتمكن فيما بعد من أن أستخدم كلمة مثال Idea بهذا المعنى ». وفي موضوع آخر يعرِّف شوبنهاور[٥٦] المثال بقوله: « إن المثال بالنسبة لنا هو بالأحرى الموضوعية المباشرة immediate objectivity؛ ولذا فهو موضوعية مطابقة adequate objectivity للشيء في ذاته الذي هو ذاته الارادة ــ الارادة باعتبارها غير متجسدة بعد، أي لم تصبح تمثلا بعد ».

ولكن إذا كانت المُثُل هي تجسدات مباشرة للارادة أو الشيء في ذاته في درجات مختلفة، فإن الافراد أو الأشياء الجزئية سوف تصبح تجسدات غير مباشرة للارادة (الشيء في ذاته)، لأن درجات تجسد الارادة (المُثُل) تختلف عن الأفراد الذين تتجسّد فيهم كما سبق القول. « وهكذا فإن الشيء الجزئي الذي يظهر وفقاً لمبدأ العلة الكافية هو فحسب تجسد غير مباشر للشيء في ذاته (الذي هو الارادة)، لأن بينه وبين الشيء في ذاته يقوم المثال باعتباره الموضوعية المباشرة الوحيدة للارادة، لأن المثال لم يفترض أيّاً من الصور الخاصة بالمعرفة على النحو المشار إليه، باستثناء صورة التمثل بوجه عام، أعني صورة كونه موضوعاً بالنسبة للذات »[٥٧].

وهكذا، فإن المثال وحده هو الموضوعية المطابقة للشيء في ذاته أو الارادة، فهو في الحقيقة يمثل ويستوعب الشيء في ذاته كله، ولكن فقط تحت صورة التمثل، وهنا يكمن السبب الأساسي في الاتفاق الكبير بين أفلاطون وكانط في رأي شوبنهاور.

وعلى أساس كل ما تقدم نستطيع صياغة التركيب الميتافيزيقي للعالم عند شوبنهاور في صورة جديدة أو معدلة: فهناك أولا عالم الحقيقة أو عالم الشيء في ذاته أو الارادة، يليه عالم المُثُل أو درجات تجسد الارادة، يليها عالم الظواهر والأفراد (وهذان العالمان الاخيران يُشكلان عالم التمثل أو يدخلان في نطاق التمثلات، لأنه يمكن ادراكهما ادراكاً حسيا أو حَدْسيا، وإنْ كان أولهما لا يخضع لمبدأ العلة الكافية على العكس من ثانيهما).

وبذلك يمكن القول بأن شوبنهاور وضع المُثُل في موضع وسط بين عالم الشيء في ذاته وعالم الظواهر، باعتبارها الحامل أو الوسيط الموضوعي للشيء في ذاته. وبذلك قام شوبنهاور بتوظيف جديد للمُثُل في خدمة الشيء في ذاته.

لقد كان « الشيء في ذاته » حقيقة نتوق إليها، ولكنها بعيدة عن منالنا أو منطقة حراماً لا نستطيع الاقتراب منها. وكانت المُثُل مما نستطيع الوصول إليه، ولكن ـ للأسف ـ بعقولنا فحسب، فهي تسبح في عالم آخر بعيدة عنا. ولكن شوبنهاور هبط بهما إلى عالمنا الأرضي حين جعل المُثُل تجسدات لهذه الحقيقة النهائية، فلا أصبحت المُثُل تحيا في عالم مستقل، ولا أصبح الشيء في ذاته يقبع في المنطقة الحرام. وهكذا أسدى شوبنهاور لكل من المُثُل والشيء في ذاته خدمة جليلة بهذه المحاولة الفردية في الربط بينهما.

والآن، إذا كان الفن ادراكاً للمُثُل التي هي تموضع أو تجسّد مباشر للشيء في ذاته أو الارادة، وإذا كانت الارادة هي لُب الوجود وحقيقته الباطنية، **أفلسنا بذلك ننفذ إلى باطن الوجود وحقيقته من خلال الفن؟**

الفصل الثالث

الفن بين الميتافيزيقا والأخلاق



تمهيد :

الفن ـــ في فلسفة شوبنهاور ـــ موضوع يمكن النظر إليه من ناحيتين: فمن ناحية، يمكن النظر إليه من حيث علاقته بالأخلاق، على أساس أن كلا منهما يمثل طريقاً للخلاص من عبودية الارادة. ومن ناحية أخرى، يمكن أن ننظر إلى الفن من حيث علاقته بالميتافيزيقا، أي باعتباره رؤ ية حَدْسية للحياة والوجود بوجه عام.

ولا شك أن هناك ترابطاً بين هاتين الرؤ يتين للفن، فالفن بوصفه رؤ ية ميتافيزيقية (أي رؤ ية للحياة والوجود) يفترض مسبقاً الخلاص من عالم الارادة، ولذلك فقد خصصنا هذا الفصل لمعالجة هاتين الرؤ يتين معاً. وعلى هذا الأساس قسمنا هذا الفصل إلى قسمين رئيسيين: القسم الأول يتناول الفن والأخلاق بوصفهما طريقين للخلاص، أمّا القسم الثاني فيعالج الفن بوصفه رؤ ية ميتافيزيقية. وقد ذيلنا هذا الفصل بتعقيب عام نتناول فيه بعض النقاط الهامة حول نظريتي شوبنهاور الأخلاقية والجمالية، وهي نقاط لم نشأ أن نضعها في ثنايا الفصل حفاظاً على تسلسل الموضوعات الواردة فيه، وحفاظاً على وحدة المعالجة.

ومع ذلك، فإن هذا الفصل ـــ والفصول التالية ـــ يهدف أساساً إلى ابراز الطابع الميتافيزيقي لمفهوم الفن عند شوبنهاور، باعتباره يمثل الماهية الحقيقية لكل نظريته الجمالية.

أولا ـ الفن والأخلاق كطريقين للخلاص

لقد اتضح من الفصل السابق أن أصل كل الشرور ـ في رأي شوبنهاور ـ هو عبودية الارادة، والتعلق بارادة الحياة. وميتافيزيقا التشاؤم عند شوبنهاور تقوم على أساس الاعتقاد بأن العقل غير كافٍ لاشباع متطلبات الارادة، وأنه طالما كانت الارادة لها السيادة طالما كانت هناك حاجة وألم ومعاناة، ومن ثم فإن الانسان يفتقد حالة السكينة والهدوء، وهي الحالة التي لا تتحقق إلاّ في التأمل الجمالي، وفي الحياة الأخلاقية الصحيحة. وشوبنهاور[1] يعبر عن كل هذا أبلغ تعبير في السطور التالية:

« إن كل رغبة تنشأ من حاجة ، وبالتالي من نقص ، ومن ثم من معاناة ، واشباع كل رغبة يُنهيها ، ومع ذلك فمع كل رغبة تُشبَع ، تبقى هناك في النهاية عشر رغبات في حاجة الى الاشباع ، وعلاوة على ذلك ، فالرغبة تدوم طويلا ، والحاجات بلا نهاية ، بينما الاشباع قصير الأجل ويأتي بالكاد . وحتى الاشباع النهائي يكون في ذاته ظاهريا فحسب ، فكل رغبة تُشبَع تفسح في الحال مجالا لرغبة جديدة ، وكلتاهما وهم . . . وليس هناك تحقق لموضوع رغبة يمكن ان يعطي اشباعا دائما ، ولكنه يعطي فحسب ارضاءً عابرا ، فهو يشبه اللقمة التي تلقى الى شحاذ : تبقي على حياته اليوم كيما تُرجىء شقاءه الى الغد . ولذلك فطالما كان وعينا مليئا بالارادة ، وطالما استسلمنا لحشد الرغبات بآمالها ومخاوفها المستمرة ، وطالما كنا موضوعا للرغبة ، فلن يمكننا أبدا ان نصل الى سعادة او طمأنينة دائمة . وانه يستوي الأمر ضرورة سواء كنا نتعقب شيئا أو نفر منه ، نخاف الضرر او نبحث عن المتعة ، فان الاهتمام بمطالب الارادة المستمرة في أي

صورة كانت يشغل ويسود الوعي باستمرار، ولكن بدون سكينة لا يمكن ان ننتظر خيراً ».

فالخير إذاً يكون في انكار الارادة والخلاص منها. فكيف يكون ذلك؟ من الواضح أن ذلك سيتم بفعل العقل، فالعقل البشري ـ وفقاً لدعوى شوبنهاور ـ لديه القدرة على الارتقاء فيما وراء القدر المطلوب لاشباع الحاجات الفيزيقية، فهو يستطيع أن يرتقي ـ كما لو كان طاقة زائدة ـ فوق الطاقة المطلوبة، للوفاء بالوظائف العضوية والعملية الأولية. وهكذا يكون الانسان قادراً على الخلاص من حياة الرغبة والصراع العقيمة، ومن أنانية توكيد الذات.

ولكن، أليس العقل أداة للارادة وخادماً لها، فكيف يمكن له أن يرتقي فوق متطلباتها؟ الحقيقة أن ارتقاء العقل فوق متطلبات الارادة يحدث في حالات نادرة، وتحت ظروف استثنائية: كما في حالة التأمل الجمالي، حيث يسود العقل وتتقهقر الارادة وتسكن للحظات. ولكن خمود الارادة التام، وسكونها الدائم، لا يكون إلاّ بالزهد.

وهكذا، فإن شوبنهاور يصف لنا طريقين للخلاص من عبودية الارادة، أولهما وقتي ويكون أشبه بواحة في الصحراء، بينما الآخر يكون أكثر دواما: والطريق الأول هو طريق الفن أو التأمل الجمالي aesthetic contemplation (ästhetische kontemplation) أمّا الطريق الثاني فهو طريق الأخلاق أو الزهد asceticism والفضيلة virtue. ويمكن الآن أن نتناول كلا من هذين الطريقين على حدة:

١ ـ الفن كطريق للخلاص:

تتكون الرؤية الجمالية عند شوبنهاور من عنصرين متلازمين: العنصر الأول هو الذات العارفة الخالصة pure subject of knowledge (Das reine Subjekts der Erkenntnis)، أي الذات المتحررة من الارادة، أمّا العنصر الثاني فهو ادراك المثال. والعنصر الأول يمثل الجانب الذاتي في الرؤية الجمالية، أو في حالة التأمل الجمالي، وذلك لأنه يمثل الوعي الذاتي للشخص العارف، لا باعتباره فردا، ولكن باعتباره ذاتا عارفة خالصة. أمّا العنصر الثاني فهو يمثل

الجانب الموضوعي للرؤ ية الجمالية، لأنه يمثل ادراكا أو معرفة للموضوع، لا بوصفه شيئاً جزئيا، ولكن بوصفه مثالا أفلاطونيا Platonic Idea . وهكذا فإن المتعة الجمالية aesthetic pleasure (ästhetische wohlgefallen) الناتجة عن تأمل الجميل تنشأ من هذين العنصرين، أي أن هذين العنصرين المكونين للرؤ ية أو التأمل الجمالي هما بمثابة شرطي المتعة الجمالية(٢).

وفي السطور التالية سيكون موضوع الاهتمام الأساسي هو الكشف عن الجانب الذاتي في الرؤ ية أو المتعة الجمالية(*)، وذلك لأن هذا الجانب ــ وهو تحرر الذات من أسر الارادة ــ هو الجانب الذي يرتبط فيه الفن بالأخلاق بوصفه طريقاً للخلاص، أي بوصفه تمثلا متحررا من الارادة. فكيف يكون ذلك؟

إننا في التأمل الجمالي نستطيع أن نتحرر من الرغبة أو الارادة، وهذا يستلزم أن نتحول إلى ذوات عارفة خالصة بلا ارادة، فلا بدّ لكي يتحرر الانسان من الرغبة من أن يقضي على فرديته، لأن المعرفة تتملص من عبودية الارادة بواسطة الذات التي تتوقف عن كونها مجرد فرد، فالفرد لا يعرف سوى الجزئي الذي يتعلق بارادته، أي برغباته.

وفي هذه الحالة (حالة التأمل الجمالي)، لا يصبح الانتباه موجها نحو دوافع المشيئة أو الارادة، ولكنه يدرك الأشياء متحررة من علاقاتها بالارادة، وهكذا يلاحظها دون اهتمام شخصي أو ذاتية subjectivity، أي بموضوعية خالصة، فيسلم الانتباه ذاته لهذه الأشياء من حيث هي « مُثُل » Ideas، لا من حيث هي « دوافع » motives . عندئذٍ تأتي إلينا السكينة التي نبحث عنها، والتي كانت تفرّ منا دائمًا في طريق رغباتنا، تأتي إلينا وتتصالح معنا، « وهذه هي حالة الخلو من الألم painless state التي أثنى عليها أبيقور بوصفها الخير الأسمى، وباعتبارها حالة الآلهة، لأننا عندئذ نتحرر من صراع الارادة الشقي . . . وتتوقف عجلة

(*) المعالجة التفصيلية للجانب الموضوعي في الرؤ ية الجمالية ــ وهو ادراك المثال ــ ستكون في القسم الثاني من هذا الفصل.

اكسيون عن الدوران»[٣]

ولذلك فإن شوبنهاور يثني ثناءً كبيرا على فن التصوير الالماني، لأن الفنانين الألمان استطاعوا أن يوجهوا ادراكهم الموضوعي الخالص إلى اكثر الموضوعات دلالة، وشيّدوا صرحا لموضوعيتهم وسكينتهم الروحية في لوحاتهم عن الطبيعة الساكنة، التي يرى فيها المشاهد اطار عقل الفنان الهادىء، الساكن متحررا من الارادة. وهذه السكينة الروحية التي تنشأ عن التحرر من ارادة الحياة هي حالة شعورية يتصف بها الفنان والزاهد على السواء، فهي من أهم صفات الزاهد أو القديس، ولذا فهي أصل ومنبع القداسة في الفن. «إن قداسة الفن بالنسبة لشوبنهاور تقوم على أساس أنه يتحرر من عبودية الارادة، ونقيصة الفن ترجع إلى أنه يكون فقط تحررا غير نهائي»[٤].

وهكذا، فإن الجانب الذاتي في المتعة الجمالية أو التأمل الجمالي يعني ببساطة أن الانسان في هذا التأمل يصبح مشاهدا نزيها disinterested. وهذا لا يعني أن التأمل الجمالي غير ممتع uninteresting، فالمتعة الجمالية لا تتعارض مع انتفاء الغرض، بل إن انتفاء الغرض يكون شرطاً لها. فعلى سبيل المثال، لو نظر انسان إلى موضوع جمالي باعتباره موضوعا أو منبها لرغبة ما، فإن رؤ يته في هذه الحالة لن تكون رؤ ية أو تأملاً جماليا، لأنه في هذه الحالة سيكون مشاهداً له مصلحة interested. صحيح أن العقل يكون خادما أو أداة للارادة، ولكنه من الممكن أن يرتقي فيما وراء الحاجات والرغبات فينظر إلى الموضوع الجميل، لا من حيث كونه موضوعا أو منبها لرغبة، ولكن من حيث دلالته الجمالية فحسب، وعندئذ يكون الانسان مشاهدا خالي الغرض أو مشاهدا نزيها، وإنْ كان هذا لا يعني أنه مشاهد لا يشعر بمتعة جمالية.

ولكي يصبح الانسان مشاهدا نزيها فلا بدّ أن يتحرر من ارادته، ولكي يتحرر من ارادته فلا بدّ أن يقضي على فرديته. وهذا هو ما يحدث في حالة التأمل

(*) تقول الأساطير الاغريقية إن اكسيون Ixion حاول أن يكسب جونو Juno من جوبيتر Jupiter، فعوقب عقابا شديدا، إذْ ربط بعجلة تدور إلى الأبد في لهيب الجحيم. وشوبنهاور يستخدم تعبير (عجلة اكسيون) مشيراً بذلك إلى شقاء الارادة الأبدي الذي لا يتوقف.

الجمالي، حيث نرتفع إلى مستوى التأمل الخالص المتحرر من الارادة، ونقضي على « الأنا الفردية »، ويصبح الفرد في هذه الحالة ذاتاً عارفة خالصة. وفي هذا المعنى يقول شوبنهاور(٥):

« إننا في اللحظة التي نتحرر فيها من الارادة نُسْلِم أنفسنا إلى معرفة خالصة خالية من الارادة، وندخل في عالم يغيب فيه كل شيء يؤثر على ارادتنا، ويحركنا بعنف من خلالها. وهذا التحرر للمعرفة يرفعنا بعيداً عن كل هذا بشكل كلي وتام كما يكون في النوم والأحلام، وتختفي السعادة، ولا نصبح عندئذ أفرادا، فالفرد يُنسَى ونبقى ذاتا عارفة خالصة فحسب، أي نبقى فقط تلك العين الواحدة التي تُطل من كل المخلوقات العارفة... وهكذا تختفي تماما كل الاختلافات الفردية، وسوف يستوي الأمر سواء كانت العين المدركة تنتمي الى ملك قوي أو الى شحاذ يائس، لأنه لا البهجة ولا الشكوى يمكن ان تجتاز معنا تلك الحدود ».

وعندما يتم القضاء على الأنا الفردية، تصبح الذات العارفة الخالصة في هوية واحدة مع الأشياء أو الموضوعات، وتستغرق فيها في وحدة صوفية. وعندئذ يختفي العالم كارادة، ولا يبقى سوى العالم كتمثل. ولكن من المهم أن نلاحظ أن مفهوم « العالم كتمثل » هنا يختلف تماما عن مفهوم « عالم التمثل » الذي يكون خاضعاً لمبدأ العلّة الكافية، فنحن في التأمل الجمالي نتمثل الأشياء أيضا، ولكن بمنأى عن مبدأ العلّة الكافيةوصوره من الزمان والمكان والعلية، لأن المعرفة التي تكون تابعة لمبدأ العلة وصوره، هي المعرفة التي تتعلق بالجزئي وعلاقاته بغيره من الأشياء الواقعة في الزمان والمكان، وهذه المعرفة تكون نافعة في العلوم وتخدم الارادة، ولكنها لا تنتمي إلى الذات العارفة الخالصة.

والجانب الذي عرضناه الآن من الرؤ ية أو المتعة الجمالية يمثل العنصر الذاتي فيها، أي العنصر الذي يخص الذات التي تتحرر من الارادة، وهذا العنصر يكفل لنا الخلاص من خدمة الارادة، فهو يهدف إلى نسيان المرء لذاته كفرد، والسمو بالوعي إلى مرتبة الذات العارفة الخالصة الخالية من الارادة والزمان والمكان، والمستقلة عن كل العلاقات.

وبجانب هذا العنصر الذاتي في الرؤ ية الجمالية، نجد أن العنصر الموضوعي

ـــ وهو ادراك المثال الأفلاطوني ــ يكون ملازما له دائما، وشوبنهاور[٦] يؤكِّد على هذا التلازم بقوله: « ومع هذا الجانب الذاتي للتأمل الجمالي، يلزم أن يظهر دائما الجانب الموضوعي باعتباره نظيره الضروري، وهو الادراك الحَدْسي للمثال الأفلاطوني ».

والحقيقة أن التلازم بين هذين العنصرين قائم على أساس أن ادراك المُثُل يفترض وجود الذات العارفة الخالصة. فشوبنهاور يرى أن الانتقال من المعرفة العادية بالأشياء الجزئية إلى معرفة « المثال »، يحدث فجأة عندما يتحول الفرد إلى « ذات عارفة خالصة » أي أن الذات عندما تنصرف عن كل علاقة لها بالارادة، فتنظر إلى الموضوع مستقلا عن كل علاقة له بشيء خارج عنه، عندئذ يكفُّ الموضوع عن كونه ذلك الشيء الجزئي ويصبح « المثال » أو الصورة الخالدة، أو الموضوعية المباشرة للارادة. وهكذا يستغرق الفرد بكليته في تأمل هادىء للموضوعات الطبيعية الماثلة أمامه، سواء كانت منظراً طبيعياً أو شجرة أو جبلاً أو مبنى أو أي شيء كان.

ذلك هو طريق التأمل الجمالي الذي يكفل لنا الخلاص من عالم الارادة، إذْ نتحرر فيه من رغباتنا فننظر إلى الأشياء نظرة نزيهة باعتبارها « مثلا » وليس من حيث علاقاتها بارادتنا. ولكن هذا التحرر والخلاص لا يدوم طويلا، فهو ليس سوى خلاص وقتي من عبودية الارادة. ومَنْ ذا الذي تكون له القدرة على أن يستمر في هذا الطريق طويلا!؟ فبمجرد أن يظهر للوعي ثانية أي علاقة مفردة بارادتنا، أي بذاتنا ــ حتى من بين هذه الموضوعات التي تتعلق بتأملنا الخالص ــ فإن حالة السحر التي كانت تستولي علينا تنتهي، ونرتدُّ إلى المعرفة المحكومة بمبدأ العلّة الكافية، ولا نعرف عندئذ « المثال »، وإنما الشيء الجزئي الذي يرتبط مع غيره في علاقات.

ويرى شوبنهاور[٧] أن معظم الناس تكون معرفتهم ورؤ يتهم للأشياء على هذا النحو، أمّا العبقري وحده فهو الذي يستطيع أن يرى الأشياء رؤ ية موضوعية نزيهة، لأنه يتحرر ــ وقتيا ــ من عبودية الارادة، فيقول في هذا الصدد:

« إن معظم الناس ـ في الأغلب الأعم ـ يبقون في هذا الموقف (أي موقف النظر الى الأشياء من حيث علاقاتها بارادتهم) ، لأن الموضوعية ـ اعني العبقرية ـ

تنقصهم تماما . ولذلك فانهم لا يجدون أي متعة في البقاء وحدهم مع الطبيعة ، فهم يحتاجون الى الصحبة أو على الأقل إلى كتاب ، وذلك لأن معرفتهم تبقى موضوعا لارادتهم ، ولذلك فانهم يبحثون في الموضوعات عن علاقة ما بارادتهم فحسب . . . وهكذا فإنه في العزلة تكون أجمل الأشياء المحيطة بهم ذات مظهر موحش وكئيب وغريب وعدائي بالنسبة لهم » .

ومن كل ما سبق ذكره يتضح أن طريق الفن أو التأمل الجمالي يمثل خلاصاً عابرا ومؤقتا من ارادة الحياة، وبالتالي من عناء الحياة وشقائها. ومن هنا فهو أشبه بواحة في صحراء نسكن إليها حيناً من الزمن لنكمل طريقنا بعد ذلك، ولهذا يصف شوبنهاور الفن بأنه « زهرة الحياة ». فالفن إذاً مسكن مؤقت لنزعات الارادة، فهو يعبر الحياة، ولكن إلى رجعة، ويتخلص من آلامها، ولكن إلى حين.

أمّا الطريق الآخر الذي يكفل لنا خلاصا دائما من الحياة أو من ارادة الحياة، والذي يمثل بذلك الحل الأسمى لمشكلة الحياة والوجود، فيتمثل في نظريات شوبنهاور الأخلاقية عن الفضيلة والزهد.

٢ ـ الأخلاق كطريق للخلاص:

تدور الأخلاق عند شوبنهاور حول الارادة ايجابا وسلبا، أي حول توكيد الارادة وانكارها. وقبل أن نتحدث عن انكار ارادة الحياة - denial of the will to - live (verneinung des willens zum Leben) يجب أن نتحدث أولا عن توكيد ارادة الحياة assertion of the will - to - Live (Bejahung des willens zum Leben)، وذلك لأن توكيد ارادة الحياة ـ وهي مصدر الشر والمعاناة في العالم ـ هو الأساس الميتافيزيقي الذي بُنيَت عليه نظرية شوبنهاور الأخلاقية بوصفها خلاصاً من الارادة، وانكارا لها.

أ ـ توكيد ارادة الحياة:

إن الارادة تؤكد نفسها في الفرد من خلال البدن، لأن البدن هو التحقق الموضوعي للارادة، وكل أفعال الارادة غايتها اشباع رغبات وحاجات البدن،

والابقاء عليه. ولذلك يرى شوبنهاور[٨] « أننا بدلاً من أن نقول توكيد الارادة، يمكن أن نقول توكيد البدن ».

وارادة الحياة تؤكد نفسها في البدن بوضوح من خلال الغريزة الجنسية، وذلك لأن اشباع الغريزة الجنسية يتجاوز التوكيد على وجود الفرد إلى التوكيد على الحياة ذاتها، لأن فعل التناسل يضمن ايجاد جيل جديد، ويعمل على حفظ استمرار النوع، بينما يكون بالنسبة للفرد بمثابة اشباع وقتي فحسب. ولهذا فإن أعضاء التناسل تكون أهم من أي أعضاء أخرى في البدن، من حيث كونها أكثر الأعضاء تجسيداً لارادة الحياة وضماناً لاستمرارها. « ولأن ارادة الحياة تعبر عن نفسها أقوى تعبير في الغريزة الجنسية، التي هي بمثابة الوجود الباطني للطبيعة، فإن الشعراء والفلاسفة القدامى من أمثال: هزيود وبارمنيدس، قالا ـ بطريقة لها مغزى عميق ـ بأن « الايروس » Eros هو الأول، والخالق، والصورة الرئيسية التي انبثقت عنها كل الأشياء »[٩].

وقد يتخذ توكيد الارادة عند الفرد صورة حادة عندما يسعى نحو انكار وجود الآخرين، ومحاولة القضاء عليهم إذا ما اعترضت ارادتهم ارادته وتصارعت الرغبات بينهم، وهذا يُسمى الأنانية egoism. فالأنانية هي تعبير وتجسيد لصراع الارادة في الطبيعة البشرية، « ففي الوعي الذي يكونْ قد وصل إلى أعلى درجة، أي في الوعي الانساني، تصل الأنانية ـ مثلها مثل المعرفة والألم والمتعة ـ إلى أعلى درجة لها، ويظهر صراع الأفراد ـ الذي يكون محكوما بهذه الأنانية ـ في أبشع صورة »[١٠].

والأنانية كما تظهر في الفرد فإنها تظهر في النوع، ومن هنا تكون حالة حرب الجميع ضد الجميع التي تحدث عنها هوبز. والظاهر أن شوبنهاور في نظريته عن الانانية ـ باعتبارها المبدأ الذي يسود الطبيعة البشرية ـ كان متأثراً بالفيلسوف الانجليزي توماس هوبز، الذي يشير إليه شوبنهاور في مواضع عديدة بمؤلفاته.

وشوبنهاور يرى أن الأساس الميتافيزيقي الذي تقوم عليه الأنانية هو التعارض القائم بين العالم الصغير microcosm والعالم الكبير macrocosm، فكل فرد يبدو على نحوين مختلفين: من الباطن ومن الخارج. فمن الباطن يبدو وجود الفرد باعتباره تجسيدا لارادة الحياة أو الشيء في ذاته، وبالتالي يبدو وجوده

في غاية الأهمية باعتباره مركزاً للعالم أو الارادة الكونية. أمّا من الخارج فلن يكون الفرد إلّا ظاهرة من الظواهر التي لا تُحصى والتي تقع في نطاق عالم التمثلات، فهو يبدو كنقطة ضائعة في العالم اللانهائي من حيث المكان والزمان. ومن هنا ينشأ الاختلاف بين ما يكونه الفرد في نظر نفسه، وما يكونه في نظر الآخرين. لأن كل فرد ينظر إلى نفسه من الباطن، أي باعتباره ارادة، وبالتالي مركزاً للكون، أمّا الآخرون فينظرون إليه من الخارج، أي باعتباره ظاهرة لا أهمية لها، وعلى هذا تقوم الأنانية والصراع. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الأساس الذي تقوم عليه الأنانية هو مبدأ الفردية principium individuationis، الذي يجعل الفرد متمركزاً حول ذاته، ويكون على استعداد لأن يضحي بأي شيء، وأن يدمر العالم من أجل التوكيد على وجوده وسعادته، أي على ارادته الفردية[١١].

الأنانية إذاً تعني انكار ارادة الحياة في الغير وتوكيدها في أنفسنا فحسب، فالفرد هنا يؤكد ارادته في جسمه ووجوده بأن ينكر ويعتدي على الارادة المتحققة في جسم ووجود آخر. وهذا الاعتداء على ارادة الغير يُسمى الظلم، والمظلوم يشعر بآلام ناتجة عن شعوره بأنه فقد شيئاً غاليا هو ارادته، ويشعر الظالم شعوراً خفياً بأن الارادة التي اعتدى عليها تشبه ارادته إلى حد ما، وهذا الشعور يُسمى الندم، وهو يصل إلى ذروته في جريمة القتل. ولكي يأمن الانسان على نفسه رأى ن يضحي بحقه في ارتكاب الظلم، مقابل أن يضحي غيره بهذا الحق. ومن هنا شأ العقد الاجتماعي، فالقانون والدولة لا ينشأان إلّا من هذا الأصل.

كذلك فإن ما نسميه « خيرا » ليس سوى صورة من صور توكيد الارادة فشوبنهاور يعرِّف مصطلح « الخير »، لا باعتباره تصورا مجردا، وإنما باعتباره تعبيرا عن ارادة الحياة، ومظهراً من مظاهر توكيدها. « فنحن نسمي كل شيء خيرا عندما يأتي هذا الشيء كما نرغبه، ولذلك فإن ما يكون خيراً في نظر شخص، قد يكون عكس ذلك تماماً في نظر شخص آخر »[١٢]. ولهذا فإن مفهوم الخير يكون نسبيا، وبالمثل يمكن النظر إلى مفهوم « الشر » باعتباره كل ما يتعارض مع تحقيق رغبات الارادة والوفاء بأغراضها ومتطلباتها. وإذا كان الخير نسبياً، فإنه لا يكون هناك معنى للحديث عن الخير المطلق absolute good أو الخير الأسمى summum bonum فهذا المصطلح متناقض في ذاته.

ولهذا كله يرى شوبنهاور أن العالم بوصفه توكيداً لارادة الحياة يكون شرا، والوجود كله هو في الأصل خطيئة نشأت عن توكيد ارادة الحياة، وهي خطيئة آدم، ولذلك فإن الانسان يشارك في هذه الخطيئة، والمسيحية ترى في كل فرد آدم جديداً، وهذا هو سر التشاؤم العميق في المسيحية. ولكن كما يشارك الانسان في الخطيئة فإنه يشارك أيضاً في خاصية المخلِّص أو المنقذ saviour، لأنه يكون قادرا على انكار الارادة. وانكار الارادة هو الوسيلة الوحيدة للحياة الأخلاقية الصحيحة. فالخير بمعناه الواقعي ليس سوى مظهر لتوكيد الارادة، ولكن الارادة لا تشبع أبدا. ومن ثم فلن يكون هناك خير حقيقي إلّا إذا أنكرنا الارادة تماما، وتخلصنا من شقائها، لنسير في طريق الفضيلة والقداسة.

ب ـ انكار ارادة الحياة:

والانسان ينكر ارادته ويصل إلى الحياة الأخلاقية الصحيحة عندما يعرف أن العالم الذي يعيش فيه هو شر، وأن ارادته هي مصدر شقائه، وأن الفردية وهم وخداع. وعندئذٍ يزيح عن عينيه حجاب الوهم أو ستار المايا veil of Māya كما يسميه الهنود، فيرى الأشياء على حقيقتها، ويرتقي درجات في طريق انكار الارادة.

ومن المهم أن نلاحظ أن الرؤية هنا ـ شأنها شأن الرؤية الجمالية ـ لا تقوم على معرفة مجردة وتصورات عقلية، وإنما على معرفة حَدْسية، وهذا ما سنفصله بعد قليل. ولكن الأهم من ذلك أن نلاحظ أن الأخلاق ينبغي أن تخرج دائمًا من حيز النظر إلى التطبيق والعمل، فالحكمة ليست شيئاً نظريا فحسب، ولكنها أيضاً كمال عملي، فهي معرفة تنفذ إلى وجود الانسان وتكون المرشد له في أفعاله. أمّا المعرفة التي تزوِّد الانسان بالنظرية فحسب ولا تتطور إلى التطبيق، إنما تشبه الزهرة الخادعة التي تسرنا بلونها ورائحتها الزكية، ولكنها تسقط بلا ثمار.

والتطبيق الأخلاقي للرؤية الحَدْسية ليس شيئاً آخر سوى انكار ارادة الحياة، فهذه هي الحكمة الأسمى والحياة الأخلاقية الصحيحة. وانكار الارادة يكون على مستويين هما: الفضيلة والزهد. والفضيلة والزهد ليسا طريقين مختلفين لانكار الارادة، وإنما هما طريق واحد يقوم على رؤية حَدْسية واحدة، وكل ما في الأمر أن الزهد يمثل مرحلة عليا للفضيلة، ولذلك يسميه شوبنهاور «القداسة»

holiness. وفي هذا الصدد تقول مارجريتا بير[١٣]:

« إن الاخلاقية تتلخص في التخلي عن الذات ، أي في انكار ارادة الحياة ، وهناك مرحلتان في هذا التطور الاخلاقي : المرحلة الاولى والأدنى هي تلك التي يتم الوصول اليها بتحقيق النزعة الخيِّرة . وهذه هي الفضيلة العادية التي تكون متأصلة في الحب والتعاطف ، والتي تقوم على معرفة الهوية الحقيقية بين أي فرد وكل ما دونه من الأفراد ، أما المرحلة الثانية والأسمى فهي مرحلة القداسة ، ويتم الوصول اليها من خلال الزهد فقط ، أي من خلال التخلي التام عن الذات الذي ينصرف عن كل متع الحياة ، ويكبت حتى الغرائز الطبيعية » .

الفضيلة :

تقوم الفضيلة عند شوبنهاور على مبدأ الشفقة أو التعاطف sympathy (mitleid)، لأن هذا المبدأ هو بمثابة انكار لمبدأ الفردية، وبالتالي فهو انكار للأنانية، ومن ثم فإنه يمثل مرحلة أو صورة لانكار الارادة ذاتها. فالانسان يصل إلى الفضيلة ـــ أو التعاطف ـــ عندما يستطيع برؤ ية حَدْسية أن يخترق حجاب المايا، عندئذ سيرى أن الفردية وهمٌ، وأن الارادة كما توجد فيه فإنها توجد في غيره من الأفراد، فهي تكون واحدة في كل الأفراد باعتبارها مصدراً للشقاء والألم والمعاناة، ومن هنا يشعر الفرد بالتعاطف والمشاركة الوجدانية مع الآخرين. وهذا هو ما تعبر عنه الحكمة الهندية التي تقول: Tat Tvam assi (This art thou!) ومعناها: « أنت هو ذاك ».

والفضيلة عند شوبنهاور هي فعل عقلي irrational، ولا يعني ذلك أنها فعل مضاد للعقل anti - rational، بل يعني أنها لا تسير في ضوء العقل، وإنما تعتمد على المعرفة الحَدْسية لا المعرفة العقلية المجردة أو التصورات. ومن هنا فإن فلسفة شوبنهاور الاخلاقية تتعارض تماماً مع فلسفة سقراط. « لقد كانت الفضيلة بالنسبة لسقراط معرفة بالخير، ولكن مجرد المعرفة بالخير ـــ مهما كان قدرها ـــ لا يمكن أن تجعل الارادة خيِّرة، ولذلك يؤ كد شوبنهاور بأن سقراط لم يفعل شيئا تقريباً في مجال الأخلاق »[١٤].

ولأن الفضيلة لا تقوم على معرفة عقلية وتصورات مجردة، وإنما على معرفة

حَدْسية مباشرة، فإنها لا يمكن أن تَنقل أو تُعلَّم، لأن ما يمكن نقله وتوصيله للآخرين هو التصور العقلي المجرد، أمّا المعرفة الحَدْسية فلا بدّ أن يصل إليها الفرد بنفسه ومعتمداً على قدرته في التخلص من نقاب « المايا »، فإنْ لم يستطع، فلن ينفعه في هذا الشأن كل ما كتبه الفلاسفة والمفكرون عن الفضيلة والخير والشفقة. فالفضيلة لا يمكن أن تُعلَّم، اللّهم إلاّ إذا كانت العبقرية يمكن أن تعلم، والمذاهب الأخلاقية لا يمكن أن تخلق فضلاء وقدّيسين، إلاّ إذا كانت الفلسفات الجمالية يمكن أن تخلق شعراء وموسيقيين عظاما[١٥].

كذلك فإن شوبنهاور في نظريته عن الفضيلة يختلف بشكل مباشر مع كانط، الذي رأى أن الخيرية والفضيلة ينبثقان من التأمل المجرد، أي من التصور العقلي للواجب والأمر القطعي، والذي فسّر الشفقة على أنها ضعف. وفي هذا يقول شوبنهاور[١٦]: « لن يكون لدينا أدنى تردد في القول بطريقه مضادة مباشرة لكانط: إن مجرد التصور يكون غير مثمر بالنسبة للفضيلة الأصيلة، تماماً مثلما يكون بالنسبة للفن الأصيل: فكل حب صادق وخالص يكون شفقة، وكل حب لا يكون شفقة هو أنانية ».

وللوصول إلى فضيلة الشفقة، لا بدّ من اجتياز مرحلة أدنى هي العدالة، إذْ أن الرغبة في العدالة تخفف من حدة الارادة وتوكيد أنانية الفرد، لأنها بمثابة اختراق للحصار الذي يضربه مبدأ الفردية حول الفرد، ذلك المبدأ الذي وفقاً له ينظر المرء إلى ذاته باعتبارها منفصلة كلية عن غيره من الأفراد. وهكذا فإن الانسان الذي يشعر بالعدالة لن يرتكب أي اعتداء على ارادة الآخرين، لأنه سوف يحترم حقوقهم وملكيتهم، وبالتالي فإن الشعور بالعدالة يكون مقدمة نحو الشعور بالشفقة، وهو مرحلة أولى في سلم الفضيلة. وكل ما هنالك من اختلاف بين العدالة والشفقة، هو أن العدالة سلبية في طبيعتها، بمعنى أنها امتناع عن ايقاع الظلم بالآخرين بينما الشفقة شعور ايجابي نحو الآخرين.

وخلاصة القول إن الفضيلة ــ أو الشفقة ــ تنبثق من معرفة حَدْسية مباشرة بالوحدة الميتافيزيقية لكل الموجودات، أي بوحدة الارادة فيها.

ومع كل هذا، فإن الفضيلة ليست قمة الأخلاقية عند شوبنهاور، فهي طريق يؤدّي إلى قمة الخلاص، وهو الزهد. فالزهد هو الفضيلة العليا أو

« القداسة » على حد تعبير شوبنهاور.

الزهد:

قد يتصور المرء أن الخلاص التام والانكار الكامل لارادة الحياة يمكن أن يكون بالانتحار، ولكن هذا أبعد ما يكون عن الصواب، بل إن العكس هو الصحيح. فالانتحار هو توكيد لارادة الحياة وليس انكاراً لها، فمَنْ يقدم على الانتحار إنما يريد الحياة، وكل ما في الأمر أنه لا يكون راضياً عن الظروف التي وجد فيها نفسه، ولو كانت حياته على هواه، لما انتحر ،وحتى لو أقدم الانسان على الانتحار بناءً على معرفة فلسفية بعبثية العالم وتفاهته، فإنه يكون قد ارتكب فعلا أحمق، فهو بذلك لا ينكر ارادة الحياة، وإنما ينكر ارادته الفردية، فالارادة سوف تستمر حتى بعد فناء الفرد. فالسبيل الحقيقي للانكار التام لارادة الحياة، لا يكون بالهروب منها، بل بمواجهتها من أجل القضاء عليها، وهذا لا يكون إلّا بالزهد. ولذلك فإن شوبنهاور يرى أن الزاهد هو المنتصر الحقيقي، لأنه لا ينتصر على هذا أو ذاك، وإنما على ارادة الحياة نفسها.

ولكن كيف يتم الانتقال من حياة الفضيلة إلى حياة الزهد؟ إن هذا التحول يتم عندما يستطيع الفرد أن يخترق الستار الذي يسدله مبدأ الفردية أمام عينيه، فيرى من خلاله الطبيعة الباطنية للشيء في ذاته، وبالتالي الوجود كله، عندئذٍ سيرى نفسه في كل مكان، وستتحول ارادته عن توكيد ذاتها إلى انكار ذاتها، وفي هذا يقول شوبنهاور(١٧): « إن مثل هذا الانسان لن يصبح كافيا بالنسبة له أن يحب الآخرين مثلما يحب نفسه، وأن يفعل للآخرين بقدر ما يفعل لنفسه، فسوف ينشأ في داخله رعب من الطبيعة التي يكون وجوده الخاص تعبيراً عنها، وهي ارادة الحياة، أي النواة والطبيعة الباطنية لهذا العالم الذي يُدرَك باعتباره مليئاً بالبؤس، ولذلك فإنه ينبذ هذه الطبيعة التي تظهر في نفسه، والتي تكون ظاهرة من قبل في بدنه ».

وحياة الزهد ــ أو حياة القداسة ــ ظاهرة توجد في كل الأديان والنِّحَل، لأنها قائمة على معرفة حَدْسية واحدة بما في الحياة من شرور وقبح، ولهذا يقول شوبنهاور(١٨): « إن المتصوفة والنساك والزهاد الهنود والمسيحيين والمسلمين مختلفون في كل شيء، إلّا في المغزى والروح الباطنية لتعاليمهم ». ويرى

شوبنهاور أن مهمة الفلسفة هي ترجمة هذه الرؤ ية الصوفية الواحدة إلى معرفة مجردة، وأن مفهوم انكار ارادة الحياة هو الصياغة الفلسفية لهذه الرؤ ية الحَدْسية.

والزهد يتحقق في خطوات ومراحل تقوم على المجاهدة، وتهدف إلى انكار ارادة الحياة في الفرد باعتبارها مصدر كل الشرور والآلام. وهذا الانكار يبدأ من جسم الفرد باعتباره تجسداً للارادة. ونظراً لأن الغريزة الجنسية هي بؤ رة الارادة في البدن، فإن أول مظاهر انكار الارادة هنا يكون في امتناع الفرد عن الخضوع لغريزته الجنسية رغم قوة وصحة أعضائه التناسلية. فالعفة الإرادية هي الخطوة الأولى في طريق الزاهد. وإذا أصبحت العفة شاملة، إذاً لاختفى النوع الانساني من الوجود، ويسود عندئذٍ العدم بدلاً من الوجود، ونكون أمام « نرفانا » للجنس البشري، وهذا ما تهدف إليه نظرية « الفيدا » الهندية « الفداء المقدس ».

ويتحقق الزهد أيضاً في الفقر الاختياري والمتعمد، فالتنازل عن الثروة يقطع على الارادة « خط الرجعة »، لأنه بمثابة إماتةٍ للارادة التي قد تجد في الثروة وسيلة لاشباع رغباتها والاستمتاع بالحياة.

والزاهد لا بدّ أن يفعل أكثر من هذا بأن يعمل دائمًا على أن يكبح ارادته، فيمنع نفسه عما تريد أن تفعله، ويفعل مالا تريد فعله. كذلك فإنه لن يقاوم الآخرين إذا ما تنكروا لارادته، لأنه هو نفسه قد تنكّر لها، ومن ثمّ فإنه لن يعترض أو يشكو إذا لم يهتم الآخرون بشخصه، وسيلقى كل عذاب يأتيه من الخارج بترحيب، لأنه يرى في ذلك كله مناسبة للتأكد من أنه لم يعد يكترث بارادة الحياة في نفسه، ولذلك فإنه يقابل السيئة بالحسنة دون مَنٍّ أو تفاخر، ولا يدع نار الغضب تشتعل في نفسه، لأن كل هذه الأمور من مظاهر توكيد الارادة. كذلك فإن الزاهد لا يميت ارادته فحسب، بل هو يميت صورتها المرئية أيضاً، وهي البدن، ولذلك فإن حياته تكون صوماً وحرماناً دائمين، كي لا تجد الارادة الغذاء الذي تعيش عليه، حتى يأتي الموت في النهاية فينتزع ما بقي من هذه الارادة. فإذا ما جاء الموت، استقبله الزاهد فرحاً كخلاص طالما تمناه، وانتظره(١٩).

وهذه الحياة التي يحياها الزاهد أو القديس، أي حياة القداسة، تكفل له السعادة الدائمة. فشوبنهاور في معالجته للفن قد بين لنا كيف تتحقق السعادة وقتيا، ولكنه في معالجته للأخلاق يبين لنا كيف يمكن الوصول إلى السعادة

الدائمة. والحقيقة أن درجة السعادة في الحالتين مرتبطة بدرجة خمود الارادة، فالذي يمكنه أن يشارك في روح الجميل هو الذي يستطيع أن يخمد ارادته لحين من الزمن، أمّا القديس ــ أو الانسان الكامل كما يسميه شوبنهاور ــ فهو مَنْ يستطيع أن يخمد ارادته إلى الأبد، ويصل بالتالي إلى السعادة الدائمة. فالانسان في حالة التأمل الجمالي ــ كما سبق القول ــ يرتفع وقتياً فوق كل الرغبات، وكل الهموم، ويصبح ذاتاً عارفة مُطهَّرة من كل ارادة، وهذه اللحظات التي يتخلص فيها من عناء الارادة هي أسعد اللحظات التي يمر بها. ومن هنا، فإننا نستطيع أن نفهم ــ فيما يرى شوبنهاور ــ مدى السعادة ونعمة الحياة التي يحياها الانسان الذي استطاع أن يخمد ارادته إلى الأبد، ولم يُبق منها إلاّ على الومضة التي يمكن أن تبقي على الجسد حيا. وشوبنهاور[٢٠] يصف لنا تلك الحالة وهذه الحياة التي يحياها الزاهد بقوله:

« إن مثل هذا الانسان الذي انتصر تماماً في النهاية بعد كثير من الصراعات المريرة، يحيا كموجود عارف خالص، كمرآة مجلوة للعالم. لا شيء يمكن أن يزعجه ثانية، ولا شيء يمكن أن يحرك له ساكنا، لأنه قد قطع كل آلاف حبال الارادة التي تربطنا بالعالم، ولأن الرغبة والخوف والحسد والغضب تجرُّنا هنا وهناك إلى ألم مستمر. إنه الآن ينظر خلفه ــ مبتسمًا وفي ارتياح ــ إلى أوهام هذا العالم، تلك الأوهام التي كانت من قبل قادرة على أن تزعزع وتعذب روحه أيضا، ولكنها الآن تبدو أمامه أمراً غير ذي بال على الاطلاق بالنسبة له ».

ولكن، هل حقيقة أن الزاهد يخمد ارادته إلى الأبد، ويحيا حياة يتخلص فيها تماماً من الارادة؟

الحقيقة أن شوبنهاور يقرُّ بأن حياة الزاهد قد تتعرض لبعض الأزمات التي يعاوده فيها الحنين للحياة. فطالما كان الجسم موجودا، كانت ارادة الحياة كامنة تحاول دائمًا ايقاظ الرغبة في الزاهد. وبالتالي فإن الاحتفاظ بحالة خمود الارادة يقتضي من الزاهد جهاداً مستمرا لنفسه، ومن ثم فإن انتصار الزاهد على ارادة الحياة هو انتصار متجدد على الدوام. وحياة القديسين ــ فيما يرى شوبنهاور ــ مليئة بالمجاهدة النفسية، والصراع المستمر مع ارادة الحياة، من أجل الاحتفاظ

بتلك الحال التي وجدوا فيها طريقاً للخلاص من هذه الارادة. ومعنى ذلك أنه ليس هناك مكان للهدوء التام أو السكينة الدائمة، ولكن هناك دائماً محاولات من أجل الاحتفاظ بتلك الحال من الهدوء والسكينة.

وعلى الرغم من أن شوبنهاور يستخدم الزهد في أضيق معانيه، بمعنى أنه انكار عمدي لارادة الحياة من أجل تحقيق الخلاص، فإنه يرى أن هناك طريقاً آخر يفضي إلى انكار ارادة الحياة أيضاً، ولكنه ليس اختياريا أو متعمدا، وذلك لأنه ليس قائما على المعرفة بما في الحياة من معاناة وألم، ولكنه قائم على الخبرة الشخصية بالألم والمعاناة التي يمر بها الفرد، وهكذا يتحول الفرد إلى انكار ارادة الحياة. فالزهد في الحياة هنا تسببه وتدفع إليه أسباب خارجية قد يـزول الزهد بزوالها: فاليأس، وفقدان الأمل، والشعور العميق بالألم، ووطأة المرض، والشعور باقتراب الموت ــ كل هذا قد يدفع المرء إلى أن يعلن استسلام ارادته قبل أن تنهزم في النهاية!

فالألم والمعاناة قد تجعل المرء يتحول فجأة، فيسمو فوق نفسه وآلامه، ويبدو كما لو أن الآلام قد طهّرته، وقد يؤدي اليأس من الحياة التي يعيشها الفاجر أو العربيد إلى نوع من الزهد في الحياة، وهذا ما صوّره جيته في روايته « فاوست ». كذلك فإن الانتقال المفاجىء من الشعور بجمال الحياة إلى الاطلاع على بشاعتها، قد يؤدّي إلى نفس النتيجة، وهذا ما حدث لريمون ليل(*). وقد يعود الانسان سيرته الأولى بعد زوال الألم والمعاناة، وهـذا ما حـدث لفنيتو تشلليني(**).

وقد يقود الألم والمعاناة الانسان إلى الشكوى من الحياة، وليس إلى انكار ارادة الحياة. ومثل هذا الانسان يكون متعلقاً بالحياة، فهو ما زال يرى الأشياء من

(*) عشق سيدة جميلة طالما تودد إليها وهام بها، فلما انفرد بها ممنيا نفسه بأن ينال منها كل رغباته، كشفت له عنا نهد قد التهمه السرطان بشكل مروع، فهام على وجهه في الصحراء زاهدا في الحياة.

(**) دخل حياة الزهد من خلال الألم مرتين: مرة عندما ألقي في السجن، ومرة أخرى حينما أصيب بمرض شديد، ولكنه عاد إلى حياته الأولى بعد زوال معاناته في كل مرة. انظر:
Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, PP. 509 F.

خلال مبدأ العلّة، أي ينظر إلى الأمور نظرة جزئية لأنه لا يعرف سوى الظاهرة الجزئية وما يتعلق بارادته، فهو ما زال يريد الحياة ولكن تحت ظروف أخرى غير تلك التي وُجِد فيها، ولذلك فإنه لن يستحق الاحترام إلّا عندما يرتفع من مستوى الجزئي إلى مستوى العام، أي عندما ينظر إلى آلامه بوصفها مثالاً لآلام ومعاناة الكل.

ومما سبق يتضح أن هناك ـ في داخل الأخلاق ـ طريقين لانكار الارادة: أحدهما يقوم على المعرفة الخالصة (وهذا يبدأ بالفضيلة وينتهي بالزهد)، والآخر يقوم على الألم والمعاناة، بشرط أن يفضي هذا الالم وتلك المعاناة إلى هذه المعرفة ذاتها، ومن ثمّ فإن المعرفة بما في الحياة من شرور وقبح ومعاناة، هي الشرط الأساسي لتحقق انكار ارادة الحياة.

تلك هي نظرية الأخلاق عند شوبنهاور كطريق نحو الخلاص التام من ارادة الحياة. ولكن السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان هنا هو: إلى أين يقودنا الخلاص؟ إن الأديان جميعا تجيب على هذا السؤال بأن الخلاص يكون بأن نصل إلى الله، أمّا شوبنهاور فيقول: إن الخلاص يقودنا إلى العدم. فالعدم هو سلب الوجود، وما الوجود إلّا عالم التمثل الذي هو مرآة الارادة. إن انكار الارادة سوف يعني انكار الواقع وكل ما هو قائم هناك أو ـ على الأقل ـ كل ما نعرف أنه قائم هناك. ولذلك فإننا يجب أن نقنع بهذه النتيجة: لا ارادة ولا تمثل ولا عالم no will, no idea no world. فلو تحولت الارادة عن نفسها وأبطلت ذاتها، فلن يبقى هناك شيء.

* * *

الخلاص إذنْ يقودنا إلى العدم وليس إلى الله، فليست هناك عند شوبنهاور نرفانا يفنى فيها الانسان في الله، فشوبنهاور ينكر مذهب التأليه theism، ومذهب وحدة الوجود pantheism(*).

(*) وصف شوبنهاور مذهب التأليه بأنه سخيف وغير قادر على أن يقنع العقل الناضج، أمّا مذهب وحدة الوجود فقد رأى أنه محال، فإن محاولة تعريف عالم مليء بالمعاناة والشر عن طريق الألوهية أو تعريفه على أنه تجلٍ للإله في العالم أو الانسان theophany لهو قول بلا معنى، ولا يناسب إلّا هيجل على حد قوله. ومع ذلك فإنه يمكن القول بأن مذهب شوبنهاور نفسه هو نوع من وحدة الوجود، مع احلال فكرة الارادة محل الله أو المطلق.

وعلى الرغم من أن شوبنهاور ينكر مذهب التأليه، فإنه يُمجِّد المسيحية، لأنه يرى أن مغزاها الباطني يؤكد ويؤيد نظريته في انكار الارادة: فمذهب الخطيئة الأصلية (وهو توكيد الارادة)، ومذهب الخلاص بالتكفير عن الخطايا (هو انكار الارادة)، هما الحقيقة الكبرى التي تقوم عليها المسيحية في رأي شوبنهاور. والقوة التي استطاعت بها المسيحية أن تنتصر على اليهودية، ثم على وثنية الأغريق والرومان، إنما تقوم على ما فيها من تشاؤم، وعلى الاقرار بأن حالتنا هي غاية في البؤس والشقاء، وأن حياتنا مليئة بالخطايا، بينما كانت كل من اليهودية والوثنية متفائلتين، وكانتا تريان أن الدين رشوة تُقدّم للقوى السماوية لتلقى مساعدتها على النجاح في الحياة، أمّا المسيحية فترى في الدين انسحاباً عن البحث في السعادة الدنيوية، وأقامت مثالية القديس الهائم بالمسيح الذي يرفض القتال، ولكنه ينتصر تماماً على ارادة الحياة.

وشوبنهاور يرى أن نظريته في انكار الارادة هي بهذا المعنى تصلح لأن تكون نظرية في الدين. ولكن المرء لا يمكن أن يفهم كيف يمكن أن يكون هناك دين بلا ألوهية!!

ومن الواضح أن شوبنهاور في نظريته عن انكار الارادة قد تأثر بحكمة الهنود القديمة، بشكل يفوق تأثره بأي مصدر آخر. وهو نفسه يصرِّح بأن ما أسماه «بانكار ارادة الحياة»، عبرت عنه الكتابات السنسكريتية القديمة بوضوح وقوة أكثر مما فعله العالم الغربي والمسيحي. وفي هذا الصدد تقول هيلن تسمرن: (٢١).

«إن تعاليم شوبنهاور الأخلاقية ــ في جانبها العملي ــ تماثل البوذية بدقة فارجاع الوجود كله إلى الرغبة الأنانية، وما ينتج عن ذلك من القول بأن هذا الوجود يجب أن يكون بذلك شرا بالضرورة، فضلاً عما يترتب على ذلك من القول بأن الطريق إلى خمود الحزن يكون فقط من خلال خمود الرغبة، وأن هذا الطريق يمكن الوصول إليه فقط من خلال إماتة كل انفعال ــ فكل هذه الأمور هي بمثابة المسائل الجوهرية في العقيدة البوذية».

٣ ــ الفنان والانسان الخيّر:

إن الحقيقة التي يمكن أن نستفيدها من دراستنا لعلاقة الفن بالأخلاق في

مذهب شوبنهاور هي : أن مفهوم « الانسان الخيّر » أو «الفاضل» يمثل نقطة التقاء في مذهبه بين الفن والأخلاق. فمَنْ هو ذلك الانسان الذي يمكن أن نصفه بأنه انسان فاضل أو خيّر؟

إن الانسان الذي يكون سيىء الخلق هو ذلك الذي يكون واقعاً في شباك « المايا »، أو الذي يحجب رؤ يته ستار الوهم، فلا يكون واعيا إلّا بفرديته الخاصة ويرى العالم من خلال مبدأ الفردية، فهو ليست لديه القدرة على أن يُدرِك وهم مبدأ الفردية وعالم الظواهر أو عالم الكثرة، ومن ثمّ فإن الأنانية تحكم سلوكه، فلا يستطيع أن يرى أفراح وأحزان الآخرين على أنها مظاهر متماثلة للارادة الكونية الواحدة العمياء.

أمّا الانسان الخيّر، فإنه يخترق مبدأ الفردية، ويرى الوحدة في قلب الكثرة، فينظر إلى كل أشياء هذا العالم الحية واللاحية على السواء قائلا : ذاك هو أنت Tat tvam assi، فهو قد رفع حجاب المايا عن عينيه، وسار في طريق الفضيلة أو التعاطف عندما أدرك أن آلامه ومعاناته هي نفس آلام ومعاناة الآخرين، لأن الارادة التي توجد فيه هي نفس الارادة التي توجد في غيره. وهذا الانسان الخيّر يستطيع أن يُكمل الطريق ليصل إلى درجة الكمال، وذلك عندما يتحول إلى قديس(٢٢).

ومعنى هذا أن الانسان الخيّر يقلل من التمييز بينه وبين الآخرين بشكل أكثر من المعتاد . فالتمييز بين الذات وبين ذات الآخرين ـ والذي يبدو في نظر الانسان السيىء كفجوة واسعة ـ يكون في نظر الانسان الخيّر مجرد ظاهرة زائلة خادعة : «وهكذا فإن الانسان الخيّر يكون . . . تجلياً للارادة بصورة أضعف من تجليها في الانسان السيىء، بل إن المعرفة التي تكون فيه هي التي تسود الصراع الأعمى للارادة »(٢٣).

ومن هنا نستطيع أن نفهم العلاقة المتبادلة بين العبقري والقديس أو الانسان الخيّر بوجه عام، فإذا كانت سيادة المعرفة على الارادة تُعدّ من أهم خواص الانسان الخيّر، فإنها كذلك تمثل طبيعة وماهية الفنان أو العبقري، وتُعتبر شرطاً ضرورياً لتحقق الرؤ ية الجمالية. فالانسان الخيّر أو القديس يشارك العبقري في هذه المقدرة المعرفية ، أي في القدرة على النفوذ من خلال مبدأ الفردية . كذلك

فإن العبقري يشارك القديس في القدرة على التحرر من رغبات الارادة التي يتقلص نفوذها امام سيادة المعرفة ، ومن هنا فإن العبقري ـ مثل القديس ـ لا يتورّط في ارتكاب الشر ، لأنه في اللحظة التي تثور فيها إرادته يتيقظ عقله ، ويتذكر الـمُثُل الخالدة التي كان يتأملها فتسودُ معرفتُهُ إرادتَه ـ وهي مصدر كل شر ـ وتعمل على احباطها . وشوبنهاور[٢٤] يصرِّح ـ في مقال بعنوان Genius and Virtue ـ بهذه العلاقة المتبادلة بين العبقري والقديس ، فيقـول : « العبقري إذاً يشارك دائماً ـ إلى حد ما ـ في صفات القديس باعتباره انسانا له نفس الكفاءة ، وَبالعكس ، فإن القديس يشارك دائما ـ إلى حد ما ـ في صفات العبقري » .

وإذا كان شوبنهاور قد رأى أن نظريته الأخلاقية ، في انكار الارادة تصلح لأن تكون نظرية في الدين ، فإنه بالمثل قد رأى أن الفن بكتسب طابع الدين . فالفن هو الوسيلة التي يتحرر بها الفرد من أسر الرغبات أو الارادة ، ومن عالم الظواهر أو عالم المادة والكثرة ، ليرتقي إلى عالم الوحدة والحقيقة والخلود أو عالم المثل . والفن يتحدث إلينا بروح الألفة التي لم يتحدث بها سوى الدين ، وهو بهذا المعنى يكون نوعاً من الدين ، بكل ما فيه من واجبات ومسؤوليات .

وخلاصة القول التي تتضح من كل ما سبق ذكره أن الفن إذا نظرنا إليه من حيث علاقته بالأخلاق ، لوجدنا أن العلاقة بينهما تتلخص في أن كليهما يسير في طريق واحد هو طريق الخلاص من عالم الارادة ، وإنْ كان الفن خلاصاً مؤقتا ، في حين أن الزهد خلاص أبقى وأدوم . ولكن ، هل الفن مجرد خلاص من عالم الارادة؟

ثانيا ــ الفن كرؤية ميتافيزيقية

الحقيقة أن أغلب الدراسات التي عالجت فلسفة شوبنهاور الجمالية، وإنْ فطن بعضها إلى البعد أو الطابع الميتافيزيقي للرؤية الجمالية وفلسفته في الفن بوجه عام، فإنها كانت تمر عليه مرور الكرام لتنتهي إلى التأكيد على فكرة « الخلاص » باعتبارها غاية وماهية للفن عنده، وكأن الدلالة الميتافيزيقية لمعنى الفن عند شوبنهاور مجرد شيء ثانوي أو عارض، وكأن فلسفته الجمالية في جملتها لا تعدو أن تكون سوى خطوة مرحلية أو مقدمة تمهيدية لفلسفته الأخلاقية. ويمكن أن نسوق المثال التالي كمثال واضح على هذه التفسيرات لفلسفة شوبنهاور الجمالية:

« لقد اعتقد شوبنهاور حقاً أن الرؤية الجمالية تنفذ من خلال الطريق العادي في النظر إلى الأشياء إلى اللب العميق للوجود، وأنها تأمل للماهيات الخالدة، وأن موضوع الادراك الجمالي يتحرر من كل العلاقات، حتى أن وعي المشاهد يكون ممتلئاً به تماما. ولكن نهاية الخبرة الجمالية بالنسبة لشوبنهاور هو احساس بالتهرب من الحياة، وشعور بالهروب من الواقع، وفرار من الموضوعات في معناها ودلالتها العيانية التي لا يمكن الشك فيها »(٢٥).

وهنا لا بدّ أن نتوقف منذ البداية لنسوق ملاحظة هامة وهي: **أن الفن عند شوبنهاور ليس اتجاهاً أو طريقاً للخلاص أو الهروب من الحياة**، وهذه الحقيقة سوف تتضح إذا ما حللنا مفهوم « الخلاص » في الفن بدقة.

الفن ليس هروباً أو خلاصاً من الحياة، بل هو اتجاه يتضمن الخلاص من

ارادة الحياة، أي أنه خلاص من كل رغبة تعكر علينا صفو التأمل الهادىء، فالفن ليس طريقاً خارج الحياة، بل هو طريق للخلاص، داخل الحياة نفسها، فالفن واحة أو راحة مؤقتة في الحياة.

والواقع أن هذا هو الاختلاف الأساسي بين مفهوم « الخلاص » عند كل من الفنان والزاهد. ويترتّب على هذا الاختلاف اختلاف آخر بينهما يتعلق بغاية الخلاص عند كل منهما. فعلى الرغم من أن كليهما يسير في طريق واحد وهو طريق الخلاص من ارادة الحياة، فإن غايتهما مختلفة. فالفنان لا يتخذ من « الخلاص » طريقاً له، إلّا بقدر ما يتيح له رؤية جمالية نزيهة، فإذا ما بلغ ذلك فإنه يكون قد بلغ غايته، وهو إذْ يتحرر من ارادة الحياة فإنما يتحرر منها لكي يعود إلى الحياة نفسها، ويراها بذات نزيهة عارفة خالصة، أي ليراها من أعماقها وليس من سطحها وظواهرها، والفن بذلك لا يكون هروباً من الحياة بل رؤية لها(*). أمّا الزاهد فإنه يكمل الطريق إلى أبعد مدى، فهو لا يريد أن يتحرر من ارادة الحياة لتحقيق غاية أخرى، فليست غايته ومراده سوى الخلاص نفسه من ارادة الحياة.

ويتضح من هذا أن مفهوم الخلاص في الفن « أداتي »، في حين أنه في الزهد يكون « غائياً »، أي أنه يمثل كل ماهية وغاية الزهد. وبناءً على ذلك، فإننا لا يمكن أن ننظر إلى الفن في مذهب شوبنهاور على أنه مجرد خلاص من عالم الارادة، إذا أردنا أن نتمثل ماهية الفن وغايته على النحو الصحيح.

والحقيقة أن ماهية الفن وغايته ــ عند شوبنهاور ــ تقوم على « ادراك المثل ». فالرؤية الجمالية ــ كما سبق أن رأينا ــ تتكون من عنصرين متلازمين كما يصرّح شوبنهاور: والعنصر الأول هو الذات العارفة الخالصة المتحررة من الارادة، وهذا العنصر هو ما يكفل لنا الخلاص من الارادة، وهو ما فصّلناه في القسم الأول من هذا الفصل. أمّا العنصر الثاني، فهو ادراك المثال الأفلاطوني، وهذا العنصر هو الأهم، لأنه يمثل ماهية الفن وغايته. صحيح أن شوبنهاور يقرر أن هذين العنصرين يظهران دائماً معاً بشكل متلازم، إلّا أن هذا التلازم لا يتعارض أبداً مع القول بأن غاية وماهية الفن أو الرؤية الجمالية هي ادراك المُثل، وذلك لأن

(*) سيرد تفصيل ذلك فيما بعد.

ادراك المُثُل إنما يفترض بشكل مسبق وجود الذات العارفة الخالصة، التي من خلالها يتم ادراك المثال. ومعنى هذا أن التحرر من عالم الارادة يكون بمثابة الشرط الضروري لادراك المثل أو تمثل الأشياء بمنأى عن مبدأ العلّة الكافية، فهذا التحرر أو الخلاص يكون إذاً الوسيلة وليس الغاية، فنحن في الرؤ ية الجمالية نتحرر من الارادة ونصبح ذواتا عارفة خالصة، لا من اجل التحرر والخلاص، ولكن لكي نتمكن من أن نرى مُثُل الأشياء كصور ثابتة خالدة للأنواع، وهذا المعنى يعبر عنه شوبنهاور[٢٦] بقوله: « إن ادراك المثال، أي دخوله في وعينا، إنما يكون ممكناً فقط بواسطة تغير يحدث فينا، وهذا التغير يمكن أن ننظر إليه على أنه فعل لانكار الارادة . . . ».

وهكذا فإن الانسان عندما يتحرر من الارادة، يمكنة أن ينظر إلى الأشياء بمنأى عن علاقاتها بغيرها، وبمنأى عن الزمان والمكان والعلية التي هي صور مبدأ العلة الكافية، فلا ينظر الانسان عندئذ إلى الشيء من حيث الأين أو المتى أو السبب، ولكن فقط من حيث « الما »، أي من حيث ماهية الشيء الثابتة، أي أنه لا ينظر إلى الشيء الجزئي الذي يخضع لصور مبدأ العلة، بل ينظر إلى المثال الكامن فيه. وهذا ما يعبر عنه شوبنهاور[٢٧] بقوله: « في هذا التأمل (أي التأمل المتحرر من الارادة) يصبح الشيء الجزئي في الحال مثالا لنوعه، ويصبح الفرد المدرك ذاتا عارفة خالصة. فالفرد في حد ذاته يعرف الأشياء الجزئية فحسب، بينما الذات العارفة الخالصة تعرف المُثُل فحسب ».

ويتضح مما تقدم أن شوبنهاور يقدم لنا الفن على أنه نوع من المعرفة، وهذه المعرفة ليست شيئاً آخر سوى ادراك المُثُل، أي تمثيل الأشياء بمنأى عن مبدأ العلة الكافية، في مقابل التمثل الذي يكون محكوماً بهذا المبدأ وصوره. وبهذا فإن شوبنهاور يثير نظرية المعرفة من جديد في فلسفته عن الفن، وهو يبين لنا هذه المعرفة من خلال مقارنتها بالمعرفة العلمية.

إن المعرفة العلمية هي المعرفة التي تسير وفقاً لمبدأ العلّة الكافية في كل صوره المختلفة، فموضوع العلوم دائماً هو الظواهر وقوانينها وعلاقاتها، وهي تستعين بالتصورات لصياغة وفهم هذه القوانين العامة للظواهر. وهنا يتساءل شوبنهاور: ما نوع المعرفة التي تهتم بما يكون خارجا ومستقلاً عن كل العلاقات، وبما يكون

جوهريا بالنسبة للعالم، ويمثل المضمون الحقيقي لظواهره، ويبقى بلا تغير دائما، ومن ثم يتساوى صدقه وحقيقته في كل زمان ومكان، وباختصار ما نوع المعرفة التي تهتم وتختص « بالمُثُل »؟ ويجيب شوبنهاور بقوله: إنها الفن.

الفن إذاً هو المعرفة التي تتعلق بادراك المثال، « فالفن يُعيد أو يُنتج ثانية المثل الخالدة التي سبق ادراكها خلال التأمل الخالص، فهو يعيد ما هو جوهري وثابت في كل ظواهر العالم، وعلى أساس المادة التي يُنتج فيها الفن، فإنه يكون (أي الفن) نحتاً أو تصويرا أو شعرا أو موسيقى. فالمصدر الوحيد للفن هو معرفة المُثُل وهدفه الوحيد هو توصيل هذه المعرفة »[٢٨]. والمعنى الذي يتضح من هذا النص هو أن المثال أو ادراك المثال، هو الأساس الذي يقوم عليه كل فن، وإن اختلفت الفنون فإنما يرجع ذلك إلى طبيعة المادة التي تعبر فيها عن هذا المثال، أي أن الاختلاف بين طبيعة الفنون يرجع إلى اختلاف وسائطها المادية، ولا يقع الاختلاف أبداً في الرؤ ية التي تصدر عنها، وهي رؤ ية المثال.

والمعرفة العلمية تتبع التيار المتغير الذي لا يهدأ للصور الرباعية للعلّة والمعلول، وبالتالي فليست هناك نهاية أو هدف نهائي في العلم، بينما الفن يصل إلى الهدف دائمًا، « فنحن في العلم لا نستطيع أن نصل أبداً إلى هدف نهائي، اللّهم إلاّ إذا كنا نستطيع بواسطة الجري أن نصل إلى المكان الذي تلامس فيه السحب خط الأفق، بينما الفن ــ على العكس من ذلك ــ يصل إلى هدفه في كل مكان، وذلك لأن الفن ينتشل موضوع تأمله من تيار مجرى العالم، ويضعه على حدةٍ أمامه. وهذا الشيء الجزئي الذي كان جزءا ضئيلا متلاشيا في ذلك التيار، يصبح بالنسبة للفن ممثلا للكل، وبديلا للكثرة التي تكون بلا نهاية في المكان والزمان »[٢٩]. الفن إذاً يصل إلى هدف نهائي دائمًا، لأنه يصل إلى حقيقة نهائية ثابتة لا يسري عليها تغير أو زمان، أمّا العلم فلأنه يتعلق دائما بالجزئي، لا يصل أبداً إلى هدف نهائي أو حقيقة نهائية، لأن الجزئي دائمًا متغير وتيار العلم وحقائقه متقلبة دائما.

ولأن رؤ ية أو معرفة المثل هي تلك الرؤ ية التي لا تخضع لصور مبدأ العلة الكافية، فإن شوبنهاور[٣٠] ينتهي من ذلك إلى تعريف الفن بأنه رؤ ية مستقلة عن مبدأ العلة، فيقول: « ولذلك فإننا يمكن أن نعرِّف الفن بدقة بأنه طريقة النظر إلى

الأشياء باعتبارها مستقلة عن مبدأ العلة الكافية، في مقابل طريقة النظر إلى الاشياء وفقاً لهذا المبدأ، وهي الطريقة التي تمثل منهج التجربة والعلم ».

ويقارن شوبنهاور بين منهج العلم ومنهج الفن في أسلوب تشبيهي، فيشبه منهج العلم بخط يمتد في اتجاه أفقي بلا نهاية، بينما يشبه منهج الفن بخط رأسي يقطع هذا الخط الأفقي عند أي نقطة. ومنهج العلم أشبه بعاصفة قوية تندفع إلى الأمام بلا بداية أو هدف، فهي تثني وتزعزع وتجرف كل شيء أمامها، أمّا منهج الفن فهو يشبه شعاع الشمس الهادىء الذي يخترق العاصفة غير عابىء تماماً بها. ومنهج العلم هو المنهج العقلي، وهو المنهج الصحيح والنافع في الحياة العملية وفي العلم، أمّا منهج الفن فهو منهج العبقري، ولا يكون صحيحاً ونافعا إلاّ في مجال الفن. والمنهج الأول هو منهج أرسطو، أمّا المنهج الثاني فهو ــ في مجمله ــ منهج أفلاطون.

ومما سبق يتضح أن الرؤية الجمالية تبدو كنوع من المعرفة الميتافيزيقية عند شوبنهاور، فالفن بادراكه للمُثُل إنما ينفذ إلى رؤية عميقة للوجود والعالم، وفي هذا يقول شوبنهاور[٣١]: « لكي نصل إلى رؤية أعمق لطبيعة العالم، فإنه من الضروري تماماً أن نتعلّم أن نميز الارادة كشيء في ذاته عن موضوعيتها المطابقة، وأن نميز أيضاً الدرجات المختلفة التي تظهر فيها هذه الموضوعية بوضوح وكمال أكثر فأكثر أعني المُثُل ذاتها، عن مجرد الوجود الظاهري لهذه المُثُل في صورة مبدأ العلة الكافية... عندئذ سوف نتفق مع أفلاطون حين ينسب فقط وجوداً وهميا أشبه بالحلم إلى الأشياء التي تكون في المكان والزمان ».

الفن إذاً يكون رؤية ميتافيزيقية، بمعنى أنه رؤية للحقيقة الباطنية للوجود مؤسسة على الحَدْس. وهذه الرؤية لا تتحقق إلاّ من خلال المثل، باعتبار أنها الوسيط القائم بيننا كأفراد وبين الحقيقة. وهذه المكانة أو الدور الذي تقوم به المثل في الفن هي التي جعلت توماس مان يتحدث عماّ أسماه « الوضع الكوني للفن » the cosmic position of art[٣٢]، على أساس أن الفن ــ أو الفنان ــ يقوم بدور الوسيط بين العالم العلوي والعالم السفلي، بين عالم الحقيقة (الذي يتجسّد في المثال) وبين عالم الظواهر، بين العالم الخالد والعالم الفاني.

ويتضح من هذا أن الخبرة الجمالية عند شوبنهاور لا بدّ أن تنطوي على فرار

من المظهر إلى الحقيقة، من الصيرورة إلى الوجود، من الجزئيات المحسوسة إلى المثال الأفلاطوني، فالفن في رؤيته للموضوع كمثال أفلاطوني، إنما يتجاهل علاقة هذا الموضوع بتاريخه الماضي، ونتائجه المستقبلة، وكل ما يربطه بغيره من الموضوعات والأشياء الحادثة في الزمان والمكان، وهو بذلك ينفذ إلى صميم طابعه الأبدي المميز له، وأبسط دليل على هذا أن المصور الممتاز لا يرى في الوجه طابعه المادي أو صبغته النفعية أو حالته الاجتماعية، بل هو يرى فيه طابعه الميتافيزيقي فقط(٣٣).

وهذا الطابع الميتافيزيقي المميز للفن أو للرؤية الجمالية يعبر عنه شوبنهاور صراحة وبشكل حاسم، حين يبين لنا أن الفن شأنه شأن الميتافيزيقا هو محاولة لابراز الحقيقة وكشف الحياة والوجود، ففي فصل له بعنوان «عن الماهية الباطنية للفن» يستهل حديثه بقوله: «**ليست الفلسفة فحسب ولكن الفنون الجميلة أيضاً تسعى في الحقيقة نحو حل مشكلة الوجود**. لأنه في كل عقل يُسلِم نفسه ذات مرة إلى التأمل الموضوعي الخالص للطبيعة، تُثار رغبة ــ مهما كانت مستترة أو لا شعورية ــ في ادراك الماهية الحقيقية للأشياء وللحياة والوجود»(٣٤).

والنص السالف بالغ الأهمية، ويمكن أن نستشفّ منه نتائج هامة. فالميتافيزيقا باعتبارها رغبة داخلية في الانسان، وحاجة ملحّة نحو معرفة حقيقة الأشياء والحياة والوجود، إنما تتحقق في الرؤية الجمالية التي تنصرف عن كل ما يربطها بالارادة لتصبح تأملا موضوعيا خالصاً لطبيعة الحياة والوجود، ومن هنا فإن الفنون الجميلة تكون في علاقة ضرورية مع مشكلة الوجود، وبالتالي فإن العمل الفني لا يكون مجرد تعبير، بل هو تعبير عن معنى، فالعمل الفني له مضمون وكثافة وجودية.

ومن ناحية أخرى يمكن أن نقول ــ بناءً على ذلك ــ أن شوبنهاور يربط بين الفن أو الجمال وبين الحقيقة في علاقة وثيقة. وهذه العلاقة قد أدركها توماس مان الذي كان متأثراً بفلسفة شوبنهاور، فهو يستهل حديثه في مقدمته لهذه الفلسفة بقوله: «إن الحقيقة والجمال يجب دائمًا أن يشير كلٌّ منهما إلى الآخر. فكل منهما بذاته ــ دون تعضيد من الآخر ــ يبقى بمثابة قيمة شديدة التذبذب، فالجمال الذي لا ينطوي على حقيقة، ولا يرجع إليها، ولا يحيا فيها ومن خلالها، سوف

يصبح وهما أجوف. . »[٣٥]. والمعنى الذي يشير إليه توماس مان هنا هو أن الحقيقة عندما تصبح مضموناً للجميل في العمل الفني، فإنها تخلع عليه تماسكا وثباتا، فيصبح الجمال قيمة ثابتة، لأنه يكون قد استمدّ هذا الثبات من الحقيقة التي يعبر عنها، أمّا الجمال بلا حقيقة فيصبح قيمة بلا معنى، لأنه في هذه الحالة لا يكون له معنى ثابت، وبالتالي يصبح « قيمة متغيرة ».

ويتضح من النص أيضاً أن الفن ــكما يرتبط بعلاقة وثيقة مع الوجود والحقيقةــ فإنه بالمثل يرتبط بالحياة، ولا يكون هروباً من الحياة، وذلك لأن الرؤية الجمالية ــفيما يرى شوبنهاورــ هي تساؤل عن ماهية الوجود والحياة، ومحاولة للاجابة على هذا التساؤل. فالسؤال « ما الحياة؟ » هو سؤال يجيب عليه بدقة تامة كل عمل فني أصيل، وفقاً لطريقته الخاصة. فكل لوحة، وكل تمثال، وكل مشهد على خشبة المسرح يجيب على هذا السؤال. كذلك فإن الموسيقى تجيب عليه أيضا، وبطريقة أكثر عمقاً من كل الأعمال الفنية الأخرى، لأنه من خلال لغة الموسيقى ــالتي تُفهم بطريقة مباشرة رغم أنها لا تُترجَم إلى لغة العقلــ تعبر الماهية الباطنية للحياة والوجود عن نفسها. وهكذا فإن الفنون جميعاً تجيب على هذا السؤال قائلة: « انظرْا هذه هي الحياة »[٣٦].

وبناءً على ذلك، فإن شوبنهاور يرى أن الفن ينطوي على الحكمة. فأعمال الشعراء والنحات والفنانين التصويريين تحوي كنزا للحكمة العميقة، ولذلك فإن مَنْ ينظر إلى لوحة ما أو يقرأ قصيدة، يجب أن يُسهم بوسيلته الخاصة في اظهار هذه الحكمة إلى الضوء، وهذا يتوقف على ما تسمح به قدرته وثقافته.

ولهذا كله، فإن الفن والفلسفة يرتبطان عند شوبنهاور في علاقة وثيقة. فهما على الرغم من اختلاف منهجهما وطرائقهما في النظر إلى الأشياء، فإن كليهما ينظر دائمًا إلى نفس الشيء، وهو الحقيقة الباطنية للحياة والوجود، فالاختلاف إذاً يقع في المنهج. فنحن في الفلسفة نرى ماهية الأشياء وحقيقة الوجود عن طريق التصورات concepts، بينما نرى ذلك في الفن من خلال المُثُل Ideas، وهذا يكون من خلال الادراك الحَدْسي. فعلى الرغم من أن الفنون جميعا تعبر عن المضمون الوجودي كل حسب طرائقه الخاصة به، أي وفقاً لأدواتها ووسائطها المادية، فإنها جميعا تتفق في طريقة واحدة هي الادراك الحَدْسي أو الحسي المباشر

Anschauung، الذي به تتم رؤية هذه المثل التي تعبر عن هذا المضمون.

وفي النهاية لا بدّ أن نتوقف لنشرح معنى المثال وطبيعته، وذلك لأن ماهية الفن عند شوبنهاور ــ كما سبق الذكر ــ تتوقف على كونه رؤية للمثل، وبالتالي رؤية لحقيقة الحياة والوجود، طالما أن المثل هي دائمًا الوسيط الذي يقوم بيننا وبين الحقيقة بوجه عام، وطالما أن ادراك المثل هو المنهج أو الوسيلة التي يجسد بها الفن تلك الحقيقة في مقابل التصورات التي هي وسيلة الفلسفة، أو الفكر المجرد بوجه عام، ويقول شوبنهاور[٣٧] في هذا الصدد:

« والحقيقة التي يقوم على أساسها كل ما قلناه عن الفن حتى الآن، هي أن موضوع الفن ــ الذي يكون تمثله هدف الفنان، والذي ينبغي أن تكون معرفة الفنان به معرفة سابقة على عمله الفني باعتبارها نواة ومنبع هذا العمل ــ هو مثال بالمعنى الافلاطوني وليس شيئاً آخر غير ذلك، فهو ليس ذلك الشيء الجزئي الذي يكون موضوعا للفهم المشترك، وهو ليس بالتصور الذي يكون موضوعا للتفكير العقلي وللعلم ».

وشوبنهاور يوضح معنى المثال من خلال مقارنته بالتصور المجرد[٣٨]. فعلى الرغم من أن كلاً من المثال والتصور يشتركان في حقيقة واحدة، وهي أن كلا منهما يعتبر وحدة تمثل كثرة من الأشياء، فإن بينهما اختلافاً كبيرا. فالمثال هو الوحدة التي تنحل إلى كثرة بسبب الصورة أو الطبيعة الزمانية المكانية لادراكنا الحَدْسي، أمّا التصور فهو وحدة تُشيَّد من كثرة بواسطة تجريد عقولنا.

إن التصور عند شوبنهاور مجرد، واستدلالي، ويمكن الوصول إليه وادراكه بواسطة العقل فحسب، ويمكن توصيله للآخرين بواسطة الكلمات دون أي مساعدة أخرى، فتعريفه يستنفده تماماً، أي أنه لا يوجد في التصور أكثر مما يوجد في تعريفه، وتبعاً لذلك فإن أي فرد يمكن أن يفهم بدقة التصور كما يفهمه الشخص الذي يقوم بتوصيل هذا التصور إليه.

أمّا المثال فهو ــ على العكس من التصور ــ يكون دائما موضوعا للادراك الحسي المباشر أو الرؤية الحَدْسية للفرد الذي تحرر من كل مشيئة، وتبعاً لذلك فإن العبقري وحده هو الذي يمكن أن يدرك المثال. ولذلك فإن قابلية المثال

للتوصيل لا تكون بطريقة مطلقة، وإنما بطريقة مشروطه، لأن المثال الذي يجسّده العمل الفني يدركه كل فرد ويعجب به على أساس قدرته العقلية، حتى أن أكثر الأعمال الفنية امتيازا، دائما ما تبقى كتبا مغلقة بالنسبة للأغلبية البليدة.

ويرجع هذا الطابع الشرطي في توصيل المثال، إلى أن المثال ينطوي دائمًا على شيء أكثر من تصوره العقلي المجرد الذي ينتقل إلينا، فهو خصب، مليء بالأفكار التي يمكن استخراجها منه على الدوام. ولذلك « فنحن نكون قانعين تماماً بالانطباع الذي يحدثه فينا العمل الفني، عندما يترك شيئ ما لا ستطيع ــ مع كل تفكيرنا فيه ــ أن نجعله في وضوح التصور »[٣٩]. ولذلك يرى شوبنهاور أن تلك المحاولات التي تُبذَل لاختصار قصيدة لشكسبير أو جيته إلى الحقيقة المجردة التي تريد أن توصلها، إنما هي محاولات لا طائل من ورائها.

وشوبنهاور يعبر عن هذا الاختلاف بين المثال والتصور المجرد في أسلوب تشبيهي، فهو يشبِّه التصور بوعاء تتراصُّ فيه الأشياء جنباً إلى جنب ولكننا لا يمكن أن نستخرج منه بالتحليل أكثر مما وضعناه فيه بالتركيب. أمّا المثال الأفلاطوني فهو ينمي فيمَنْ أدركه أفكاراً جديدة، ولذا فهو يشبه كائناً حيا ينمّي نفسه ويمتلك قدرة على التوالد، بحيث يُنتِج مالم يكن متضمناً فيه.

التصور إذاً ليست فيه خصوبة ولا أصالة، وهو ليست فيه خصوبة، لأنه ليست فيه قدرة على توالد أفكار جديدة لم تكن متضمنة فيه، وهو ليست فيه أصالة، لأنه ليس مستمداً من الحياة مباشرة، وإنما من الفكر المجرد، ولهذا يقول شوبنهاور[٤٠]: « إن العمل الفني الذي ينبثق من مجرد التصورات الواضحة فحسب هو دائمًا عمل غير أصيل ». والأعمال الفنية الغير أصيلة، هي أعمال المقلدين immitators والاتباعيين mannerists، فهؤلاء يبدأون في الفن من التصور، فهم يلاحظون ما يسرنا ويؤثر فينا في الأعمال الفنية الحقيقية، ويفهمونه بوضوح ويثبتونه في تصور بطريقة مجردة، ثم يحاكونه بعد ذلك بطريقة صريحة. أمّا الفنان الحقيقي أو العبقري، فإنه لا يكون واعيا بشكل مجرد بمقصد وهدف عمله، وهو لا يستطيع أن يقدم تبريراً لما يفعله، لأن ما يمثل أمام عقله هو المثال المحسوس لا التصور العقلي المجرد.

والنتيجة التي ينتهي إليها شوبنهاور هي أن التصور لا يصلح للفن، وإنما

يصلح للحياة العملية وللعلم، أمّا المثال فهو وحده الذي يصلح للفن، واكتشاف هذا المثال هو وظيفة الفنان أو العبقري. وشوبنهاور[٤١] يعبر عن ذلك بقوله: « وينتج من كل ما قيل أن التصور يكون نافعاً كما في الحياة، ومفيداً وضروريا ومثمرا كما في العلم، ومع ذلك فإنه يكون عقيمًا وغير مثمر في الفن. وعلى العكس من ذلك، فإن المثال يكون المصدر الحقيقي والوحيد لكل عمل فني، فأصالته القوية لم تُستمَد إلّا من الحياة نفسها ومن الطبيعة والعالم، وهذا يحدث فقط بواسطة العبقري أو مَنْ يوصله الهامه الوقتي إلى درجة العبقرية ».

ومن هنا نستطيع أن نفهم مرة أخرى الصلة الوثيقة بين الفن والحياة. فإذا كان المثال يعبر عن الحياة، فإن الأعمال الفنية الأصيلة تكون بالتالي مستمدة من الحياة، لأن هذه الأعمال تقوم على « اُلمُثل » وليس على الفكر المجرد، وهذا هو السبب في أنها تبقى دائما كما هي عبر كل العصور، لأنها تبقى ما بقيت الحياة نفسها، وفي هذا المعنى يقول شوبنهاور:[٤٢]

« إن الأعمال الفنية الحقيقية ـــ وهي التي تكون مستمدة بطريقة مباشرة من الطبيعة والحياة ـــ هي فقط الأعمال التي يكون لها شباب أبدي وقوة مستديمة مثل الطبيعة والحياة نفسيهما. وذلك لأن هذه الأعمال لا تنتمي إلى أي عصر من العصور، وإنما تنتمي إلى الانسانية، ولهذا السبب فإن عصرها يستقبلها بفتور، وهي تأبى أن تربط نفسها مع عصرها هذا بصلة وثيقة... ومن ناحية أخرى، فإن هذه الاعمال لا يمكن أن تشيخ، بل تظهر لنا دائما ناضرة وجديدة حتى آخر العصور ».

ولا شك أن هذه النظرة للفن تختلف عن النظرة الاجتماعية للفن، التي لا ترى فيه سوى وظيفة اجتماعية تنشأ عن حاجات المجتمع، وتعبر عن أحداثه، وتتطور بتطوره، بل إن شوبنهاور يرى أن المقياس الاجتماعي للفن، هو مقياس للفن الرديء. فالفن إذاً له طابع ميتافيزيقي، لا طابع اجتماعي.

ومن كل ما سبق ذكره يمكن ايجاز معنى الفن عند شوبنهاور على النحو التالي: **إن الفن هو رؤية حَدْسية لحقيقة الحياة والوجود عن طريق التأمل الجمالي النزيه للمُثل.** وبذلك تكون الرؤية الجمالية مقدمة للرؤية أو المعرفة الميتافيزيقية، التي لا يكون لها هدف سوى استيعاب الحقيقة.

تعقيب:

إن أول ما يلحظه الباحث الناقد إذا ما دقق النظر في مذهب شوبنهاور، هو أن نظريته في الفن والرؤ ية الجمالية تمثل الجانب الايجابي في فلسفته، حتى أن شوبنهاور قد وصف الفن بأنه « زهرة الحياة ». أمّا فلسفته الأخلاقية فهي فلسفة سلبية لا تفضي بنا إلاّ إلى العدم.

والواقع أن النظرة المتسرعة لمذهب شوبنهاور قد تجعل المرء يعكس الآية، فيرى الفن ذا طابع سلبي، كخلاص وهروب من الحياة أو من ارادة الحياة. كذلك فإن هذه النظرة المتسرعة قد تجعل المرء يظن في بادىء الأمر أن فلسفة شوبنهاور الأخلاقية ذات طابع ايجابي، وذلك حين يؤ كد شوبنهاور على أن القضاء على الارادة لا يكون بالقضاء على الفرد والحياة بالانتحار، وإنما بمواجهة الحياة وبالمجاهدة والكفاح المستمر ضد الرغبة. ولكن هذا أبعد ما يكون عن الصواب.

إننا بالأخلاق الشوبنهورية نتخلص من العالم والحياة من أجل لا شيء. وقد يتفق المرء مع شوبنهاور في أن العالم شر يجب الخلاص منه، ولكن إلى أين!؟ إن الخلاص من شيء إنما يكون من أجل شيء آخر أسمى وأرفع منه، أمّا أن نتخلص من أجل الخلاص، أو لكي نصل إلى العدم، فإنه قول يبدو بلا معنى. فإن جحيم الحياة نفسه، سوف يكون أرحم من جحيم العدم الذي سوف ننتهي إليه. أمّا في الفن، فنحن نتخلص من عالم الارادة من أجل أن نصل إلى شيء آخر أسمى، وهو معرفة الحقيقة، أي معرفة المثل التي نصل إليها عن طريق الرؤ ية الجمالية.

إننا في الفن نتحرر من الارادة لكي نرى الارادة ذاتها، أعني لكي نرى الارادة في تجسداتها في الأشياء، وبالتالي نرى حقيقة تلك الأشياء أو ــ باختصار ــ نرى « مُثلها ». وبناءً على ذلك، فإن العنصر الأساسي، والمعنى الباطني للفن يكمن في الطابع المعرفي الذي يميزه، أعني في ادراكه « للمثل »، فالفن ليس سوى رؤ ية للمُثُل، وبالتالي لحقيقة الحياة والوجود، ومن هنا أصبح الفن عند شوبنهاور نوعاً من المعرفة أو الرؤ ية الميتافيزيقية التي تقابل المعرفة العلمية، ولهذا كان الفن عنده ذا نزعة موضوعية، لأنه أساساً رؤ ية ومعرفة عارية مجردة من الارادة.

والواقع أن هذا الطابع المعرفي الذي يميز الفن يمثل نقطة اختلاف جوهرية

بين الفن والأخلاق في مذهب شوبنهاور، وذلك لأن هذا الطابع المعرفي هو غاية وماهية الفن، في حين أنه في الأخلاق يكون مجرد طريق يفضي إلى الخلاص. وبعبارة أخرى يمكن أن نقول: إن الزاهد يعرف العالم لينكر الارادة، بينما الفنان ينكر الارادة ليعرف العالم. وهذه الحقيقة التي نؤكد عليها هنا قد أشار شوبنهاور(٤٣) إليها في مقالته عن « العبقرية والفضيلة » إذْ يقول: « إن المعرفة بالنسبة للقديس هي فقط وسيلة تؤدّي إلى غاية ، بينما العبقري يبقى في مرحلة المعرفة، ويجد متعته فيها، وهو يكشف عنها (أي المعرفة) بترجمة ما يعرفه في فنه ».

صحيح أن مفهوم « الانسان الخيّر» يمثل نقطة التقاء بين الفنان والزاهد، ولكن ليس معنى ذلك أن نوّحِد بينهما في هوية واحدة. فما يتطلبه الانسان ليصبح قديسا، ليس هو ما يتطلبه الانسان ليصبح فنانا أو عبقريا. فاختراق حجاب « المايا »، والخلاص من عالم الارادة، وانكارها بشكل تام، قد يخلق من الانسان قديسا، ولكنه غير كافٍ ليخلق منه فنانا. وبعبارة أخرى نقول: إن القديس ليس بحاجة الى أن يدرك الـمُثُل كي يصبح قديساً ، والفنان لكي يدرك المُثُل ليس بحاجة إلى أن ينكر ارادته انكارا تاماً ودائماً ، بل يكفي انكارها وقتياً أثناء التأمل الجمالي . ومن هذا نرى ان القديس فيه كمال يفوق الفنان من حيث قدرته على انكار الارادة ، والخلاص منها بشكل تام ، وأن الفنان فيه كمال غير متحقق في الزاهد من حيث قدرته على رؤ ية المثل .

وهذه الفروق الدقيقة مطلوبة كي لا نخلط بين الأمور، وكي نفهم بدقة الجوانب التي يرتبط فيها الفن بالأخلاق في مذهب شوبنهاور، والجوانب التي يكون فيها الفن مستقلا عن مذهبه الأخلاقي. وإذا كان موضوع الاهتمام في القسم الأول من هذا الفصل هو بحث علاقة الفن بالاخلاق في مذهب شوبنهاور، فإننا في القسم الثاني وفي هذا التعقيب نهتم بأن نميز ما هو أصيل وجوهري في الفن، والذي به يكون متميزاً عن الأخلاق، أي أننا هنا نبحث في الفن على حدةٍ، وفي ماهيته باعتبارها مستقلة ومنفردة وحدها بطابع خاص، وهذا هو غاية البحث التي سوف تهدف الفصول التالية نحو تدعيمها وابرازها.

الفن إذاً له طابع معرفي بوصفه رؤ ية أو ادراكاً للمثل. غير أن هذه النظرية واجهت نقدا هذا مؤدّاه: إن المثل تعبير مباشر عن الارادة. ولا يمكن أن يكون هذا التعبير أفضل مما يُعبِّر عنه، بمعنى أنه ما دامت الارادة شرا فلا بدّ أن تكون

المثل شرا بدورها. فكيف يمكن أن يقود تأملها إلى الخير؟(٤٤).

والحقيقة أن هذا النقد ينطوي على مغالطات، وذلك للأسباب الآتية:

أ ــ إن شوبنهاور لم يقلْ بأن تأمل المثل يقود الى الخير ،وإنما الى الحقيقة والحقيقة تتجاوز مفهوم الخير والشر معا.

ب ــإن العبقري يدرك المثال باعتباره درجة من درجات تجسد الارادة تمثل ماهية أو حقيقة الشيء الذي تتحقق فيه، والمتعة الجمالية تنشأ عن معرفة هذه الحقيقة الباطنية التي تختفي وراء الظواهر والجزئيات والتي تكون فيها. أمّا كون الارادة شرا فيرجع إلى أنها رغبة ملحة لا تنتهي، وهي ما يتحرر منه العبقري أثناء رؤ يته الجمالية، ومن هنا تنشأ المتعة الجمالية.

جـــإن الشر نفسه قد يصبح موضوعاً جميلا عن طريق الفن، لأن هناك فرقا بين القبح في الطبيعة والقبح في الفن، ولهذا كان جيته يقول بأن ما يضايقنا في الحياة، يملؤنا غبطة في اللوحة المرسومة.

أمّا النقد الصحيح الذي يمكن توجيهه إلى شوبنهاور هنا، فيتركز في نقطتين:

أ ــ إن الطابع الذي يميز الفن ،لا يمكن أن يكون مجرد طابع معرفي أو مجرد رؤ ية

ب ــكيف يمكن انكار الارادة والخلاص منها، ولو وقتيا؟ أفلا يحتاج هذا إلى ارادة أخرى، أم أنه من صنع العقل؟ وإذا كان ذلك من صنع العقل، فكيف يعلو العقل ــ وهو خادم الارادةــ على سيده؟ وهذا النقد سوف نتناوله بالتفصيل في الفصل الأخير.

ويمكن الآن أن ننتقل إلى دراسة نظرية شوبنهاور في الفن دراسة مقارنة، مع بيان المصادر التي استمِدّت منها والعناصر الأصيلة فيها. والواقع أننا نجد ــكما بيّنا من قبلــ أربعة مصادر قد صدرت عنها فلسفة شوبنهاور بوجه عام هي: أفلاطون وكانط والنزعة الرومانسية والفلسفة الهندية القديمة. والمصدر الأخير واضح كل الوضوح في فلسفته الأخلاقية، فقد كان شوبنهاور هنا على اتفاق تام

مع البوذية، وأقام فلسفته الأخلاقية على أسطورتي « المايا » و« النرفانا »، فالفرد يستطيع بالزهد أن يخترق حجاب المايا ليصل إلى حالة الفناء التام عن طريق قمع الشهوات، وإماتة الذات.

أمّا فلسفته في الفن، فقد ظهرت في بعض جوانبها عناصر رومانسية، وعلى وجه الخصوص في نظريته عن العبقرية، ولكن موقفه العام هنا مؤسس على أفلاطون وكانط. **فما الذي استفاده شوبنهاور هنا من أفلاطون وما الذي استفاده من كانط ؟**

الحقيقة أن ما استفاده شوبنهاور من أفلاطون هو نظرية المُثُل، فالفن عند شوبنهاور هو ـ كما سبق القول ـ رؤية للمثل الأفلاطونية. وعلى الرغم من ذلك، فإن بين نظريتيهما في الفن تباعدا واختلافا: فالفن بالنسبة لأفلاطون كان يهتم بمحاكاة الأشياء كما تبدو، لا كما هي على حقيقتها، فالفنان يحاكي المظاهر الخادعة للأشياء، والعمل الفني هو نسخة من نسخة، وهذا هو ما أدّى به إلى القول بأن الأعمال الفنية تبعد كثيرا عن الحقيقة. فقد رأى أفلاطون في فن عصره أنه « محاكاة غايتها اثارة اللذة وتمويه الحقيقة عند جمهور السامعين والمشاهدين »(٤٥). كذلك يصف الشعراء في محاورة الدفاع بأن انتاجهم لا يرجع إلى معرفة، ولا إلى حكمة، بل إلى موهبة، والفنان لا يملك حقيقة يعبر عنها سواء بالقول أو التصوير، لأنه إمّا محاك لا يعرف ما يحاكيه، أو مدفوع بقوة « لا عقلانية » لا يعي معها ما يفعل أو يقول.

ولا شك أن نظرية شوبنهاور في الفن تختلف عن هذه النظرية اختلافاً جذريا، لأن الفن عنده ليس محاكاة للجزئي وإنما للكلي أو المثال، والفنان يعبر عن الحقيقة شأنه شأن الفيلسوف تماماً، تلك الحقيقة التي قصرها أفلاطون على الفيلسوف وحده. وشوبنهاور(٤٦) نفسه يعبر عن هذا الاختلاف الأساسي بين نظريته في الفن ونظرية أفلاطون فيقول: « إن أفلاطون يبين أن الموضوع الذي يحاول الفن أن يعبر عنه. . . ليس هو المثال، وإنما الشيء الجزئي. وكل العرض الذي قدمناه حتى الآن، قد أكد بالضبط على عكس هذه الوجهة من النظر ».

ومن الانصاف أن نقول إن نظرية الفن عند أفلاطون قد تطورت فيما وراء هذا المعنى الضيق، وأنه أصبح يمتدح الفن بعد أن كان يذمه، وأن نظريته قد

أفسحت لنوع جديد من المحاكاة هو محاكاة المثل، فلم تعد نظريته محدودة بالتشدد الأخلاقي السقراطي وحدود العقلية السقراطية، بل تجاوزت الحوار العقلي إلى الحَدْس والرؤ ية الميتافيزيقية(٤٧).

ومع ذلك، فإنه تبقى هناك بعض الاختلافات بين شوبنهاور وأفلاطون حول نظرية الفن، ونظرية المُثل كذلك. ويمكن أن نوجز هذه الاختلافات على النحو التالي:

١ ـ إنه رغم التطور الذي لحق بنظرية أفلاطون في الفن كمحاكاة للمثل، فإنها ظلّت مرتبطة بالمفهوم الأخلاقي، لأن قمة المثل عند أفلاطون هو مثال الخير، والفن يكون جيدا أو رديئا بقدر مشاركته في هذا المثال، أمّا غاية الفن عند شوبنهاور كادراك للمثل، فهو معرفة الحقيقة.

٢ ـ إنه على الرغم من أن شوبنهاور يستخدم المثال بنفس المعنى الأفلاطوني، فإنه يختلف معه حول نظرية المثل في مسألتين أساسيتين هما:

أ ـ إن المثال عند أفلاطون مفارق للمحسوس، أمّا عند شوبنهاور فهو مباطن فيه، لأن الارادة ـ التي يكون المثال تجسدا مباشرا لها ـ تتجسد في الأفراد والأشياء.

ب ـ إن أفلاطون ـ فيما يرى شوبنهاور ـ لم يدرك بوضوح دائماً الفارق بين المثال المحسوس وبين التصور العقلي المجرد abstract concept، فكثير من الأمثلة التي ساقها عن المثل، ومناقشته لها، كانت موافقة ومطابقة للتصور.

ولكن على الرغم من كل هذه الاختلافات بين شوبنهاور وأفلاطون حول نظرية المُثل، فإنه لا يمكن انكار الدور الهام الذي لعبته نظرية المثل الأفلاطونية في فلسفة شوبنهاور بوجه عام، وفي فلسفته في الفن على الأخص. فشوبنهاور قد استمدّ من «مُثُل أفلاطون» روحها أو اطارها العام، ومعناها الباطني، فكلاهما قد استخدم المثال Idea بمعنى النموذج Ideal أو الماهية الممثلة للنوع، والتي تبقى على الدوام خالدة بلا تغير. لقد تعلم شوبنهاور من نظرية المثل الأفلاطونية كيف يميز بين عالم الظواهر وعالم الشيء في ذاته، بين عالم الزيف والخداع والوهم وبين عالم الحقيقة، بين عالم التغير وعالم الثبات. إن البعد الموضوعي في فلسفة شوبنهاور عن الفن يرجع إلى نظرية المثل: فالرؤ ية الجمالية عند شوبنهاور هي

رؤ ية موضوعية عميقة، لأنها رؤ ية للمثل، وعن طريق هذه الرؤ ية تصبح الظواهر شفافة واضحة، حيث تكشف عن الحقيقة الموضوعية المستترة وراء الفردي أو الجزئي الزائل.

شوبنهاور إذاً قد استمدّ من أفلاطون الروح العامة لنظرية المثل الأفلاطونية، لأنه عندما نقل هذه النظرية إلى فلسفته لم ينقلها كما هي، وإنما أدخل عليها تعديلا وطوّعها لفلسفته، وذلك عندما قام بالربط بينها وبين « الشيء في ذاته » الكانطي في وحدة فريدة عن طريق فكرة الارادة، فأصبح المثال عند شوبنهاور يمثل التجسّد المباشر للشيء في ذاته أو الارادة. وفي هذا يقول توماس مان[٤٨] : « لقد أخذ شوبنهاور من أفلاطون وكانط ما يستطيع أن يستخدمه، إلّا أن ما استخدمه استطاع أن يصوغ منه شيئاً آخر تماما، وما أخذه عنهما هو: المثال والشيء في ذاته ». وهكذا يمكن القول بأن شوبنهاور قد استوعب كلاًّ من أفلاطون وكانط وتجاوزهما.

أمّا بالنسبة لكانط، فقد تأثر به شوبنهاور تأثراً مباشراً في نظريته عن المتعة الجمالية أو التأمل الجمالي، فقد أعلن كانط أن الجميل هو « ما يتحقق دون مصلحة » ، وهذا يعني بالنسبة لشوبنهاور انه « يحدث دون تعلق بالارادة » . فتعريف كانط للمتعة الجمالية أو الإشباع الجمالي بأنه تأمل مريح easy contemplation ، يوافق تماماً نظرة شوبنهاور للمتعة الجمالية على انها تأمل نزيه disinterested contemplation : فالاشباع الجمالي عند كانط ، هو ذلك الاشباع الذي يكفل لنا شعوراً بالرضا والارتياح إزاء الموضوع الذي نتأمله . ولكن الرضا أو الارتياح هنا يختلف عن الارتياح الذي يحققه الشيء الملائم او النافع . ومعنى ذلك ان الشيء الجميل ينشأ عن شعور أو وجدان منزّه عن كل غرض أو مصلحة[٤٩] . وهذه النظرية نجدها عند شوبنهاور في التأمل النزيه المتحرر من أسر الارادة . وكذلك فإن شوبنهاور يرى أن التأمل الجمالي يصبح سهلاً أو مريحا عندما يكون المثال أكثر وضوحاً في الشيء الذي يكون موضوع التأمل وهذه النقطة الأخيرة سوف نعود اليها فيما بعد .

وقد يكون من الغريب أن يكون هناك اتفاق بين هيجل وشوبنهاور حول مسألة حيوية . فكلاهما قد أثنى على جمال الوجه والصورة الانسانية باعتبارها

الجمال الاسمى ، وكلاهما قد اعتقد بأن هذا الجمال تقل قيمته كلما هبطنا سلم الانواع [٥٠] .

فقد أرجع هيجل سمو جمال الصورة البشرية الى انها تمثل أكمل واعمق تجسيد للروح او الحضور المثالي للألوهية . فالجمال يزداد كلما ارتقينا درجات في سلم التطور العضوي . فالزهرة تكون اجمل من الجدول والحيوان يكون أجمل من الزهرة ، والانسان يكون أجمل من الحيوان ، ولكن الجمال الحقيقي والأصيل في النهاية هو جمال الروح[٥١] . وبالمثل فإن الجمال عند شوبنهاور يرجع الى مدى وضوح المثال في الشيء أو الموضوع ، ولهذا فالصورة البشرية هي الجمال الأسمى ، لأنها اكمل وأوضح تجسيد للمثال ، وبالتالي للإرادة .

وعلاوة على ذلك ، فقد يكون هناك نوع من التشابه بين هيجل وشوبنهاور حول قضية أخرى أكثر أهمية . فقد نظر كلاهما إلى الفن كوسيط لكشف الحقيقة في صورة محسوسة . فالفن عند هيجل هو التّجلّي المحسوس للفكرة the sensuous manifestation of the idea ، وهو بذلك يكون واحداً من الصور الثلاث التي يتم فيها التعبير عن المطلق أو الروح ، والصورتان الأخريان هما : الدين والفلسفة . ومن هنا ، فان الفن ـ عند هيجل ـ لا يكون متميزاً عن الدين والفلسفة إلا في صورته ، أي في تعبيره المحسوس .

ومع ذلك ، فينبغي ألاّ نغالي في ابراز التشابه بين هيجل وشوبنهاور لأن مكانة الفن ، ومغزاه ، والأسس التي يقوم عليها في مذهب شوبنهاور ، تختلف تماما عن نظائرها في مذهب هيجل ، ويمكن تفصيل ذلك فيما يلي :

فمن ناحية ، نجد ان الأسس أو المبادىء التي يقوم عليها مذهب هيجل ، هي في جوهرها عقلية ، ومعادية للدين ، وللفن بدرجة ليست أقل . صحيح ان الفن عند هيجل هو تجلٍ محسوس للفكرة ، ولكن الصورة المحسوسة التي يبدو فيها الفن ليست هي مصدر الجمال ، بل إن ادراك العقل للمضمون هو الذي يخلع الجمال على هذه الصورة . فالموضوع الجمالي كما يتجه الى الحواس ، فإنه أيضاً يتجه إلى العقل » « لأن الوجود الحسي المحض ، بما هو كذلك ، ليس جميلا ، لكنه يصبح جميلا حين يدرك العقل تألق الفكرة من خلاله »[٥٢] . ومن هنا فإن نظرية شوبنهاور في الفن تختلف جوهرياً عن نظرية هيجل ، « فلقد نظر

هيجل الى الفن على أنه عمل العقل ومتعته ، بينما نظر شوبنهاور الى الفن على انه مهمة الحَدْس الذي لا يستطيع ان يؤدي فيه العقل إلا دوراً ضئيلاً(٥٣) .

ومن ناحية ثانية ، نجد ان مكانة الفن في مذهب شوبنهاور تختلف عن مكانته في مذهب هيجل ، فبينما يُعلي شوبنهاور من شأن الفن ويضعه فوق العلم والفلسفة باعتباره أكمل صورة لكشف الحقيقة ، نجد أن هيجل يضع الفن في مرتبة أدنى بكثير . فإذا كان الفن والدين والفلسفة بمثابة صور يتم فيها التعبير عن الحقيقة المطلقة او الروح المطلق ، فإن الفن هو أدنى هذه الصور ، وأقلها اكتمالا في التعبير عن هذه الحقيقة . أما الصورة التي يُشكل فيها الدين ، فهي تأتي في مرحلة أعلى تالية ، لكن الفلسفة هي وحدها الصورة التامة المكتملة لادراك المطلق(٥٤) .

ومن ناحية ثالثة ، نجد ان مغزى الفن ودلالته عند شوبنهاور ، يختلف عن مغزاه ودلالته في مذهب هيجل ، فالتشابه بين رؤ ية شوبنهاور للفن كتعبير عن الحقيقة ، وبين رؤ ية هيجل للفن كتجلٍ محسوس للحقيقة او الروح ، إنما هو تشابه ظاهري فحسب . فلأن الفن عند هيجل يعبر عن الروح ، كان الفن عنده له تاريخ مرتبط بتطور ومسيرة الروح . وهذا التطور والمراحل التي اتخذها الفن يقوم على أساس العلاقات التي اتخذها كل من المضمون والصورة . وفي مقابل ذلك ، نجد ان الفن عند شوبنهاور كان واحداً في كل العصور والأزمنة ، لأنه مبنيٌ على رؤ ية واحدة ، أي على تأمل للصور الخالدة الثابتة التي لا تتغير .



الفصل الرابع

العبقرية كنظرية في معرفة الوجود



تمهيد:

تحتل نظرية العبقرية مكاناً بارزاً في فلسفة الجمال عند شوبنهاور، وفي مذهبه في الوجود بوجه عام. فقد عُني شوبنهاور بهذه النظرية عناية خاصة منذ عهد الشباب، وكرّس لها الصفحات الطوال في مؤلفاته.

وقد بدت نظرية العبقرية لشوبنهاور على أنها نظرية في معرفة الوجود. فإذا كان قد أتضح لنا من الفصل السابق أن الرؤية الجمالية هي رؤية للحياة وللوجود، فإن العبقري ــ عند شوبنهاور ــ هو الذي يمتلك القدرة على هذه الرؤية، لأن هذه القدرة هي محور وماهية نظريته في العبقرية.

ومن خلال طبيعة هذه الرؤية التي تميز العبقري، يحاول شوبنهاور أن يبحث العلاقة بين العبقرية وبين غيرها من الظواهر الأخرى: كالتخيل والجنون والطفولة والفضيلة، وقد ناقشنا ــ فيما سبق ــ علاقة الفن بالفضيلة، أو طبيعة العلاقة بين الفنان والانسان الفاضل، من حيث الجوانب التي يلتقي فيها كلاهما، والجوانب التي يختلفان فيها بناءً على طبيعة الرؤية التي تميز الفنان. ولذلك، فسوف نقتصر في هذا الفصل على بحث علاقة العبقرية بالظواهر الثلاث الأخرى، وذلك بعد بحث طبيعة وماهية العبقرية ذاتها عند شوبنهاور.

وفي التعقيب على هذه النظرية سنناقش موقفها أو علاقتها بالنسبة للنظريات الأخرى التي تأثر بها شوبنهاور، وخاصة نظريات أفلاطون وكانط. واكمالاً للصورة، فإن الأمر يقتضي أن نعرض لموقف العلم من بعض جوانب هذه النظرية، التي أصبح موضوعها يدخل في موضوعات علم النفس.

مقدمة في المعنى اللغوي للعبقرية:

العبقرية ــ في أصلها اللغوي ــ اسم مشتق من كلمة « عبقر »، والعبقر وادٍ بجزيرة العرب كان يُظَن أن الجن تسكنه، ولما كانت الجن تأتي بأفعال لا يستطيع البشر العاديون أن يأتوا بمثلها، لذا سُمي كل مَنْ يأتي بمثل هذه الأفعال من البشر عبقريا، وسُميت اَلملَكَة أو القدرة التي يمتلكها عبقرية(*). ويبدو أن هذا التفسير وارد أيضاً بشكل واضح في اللغات الأجنبية، إذْ أن كلمة عبقري genius (génie) تعني « جني ».

ومن الواضح أن المعنى اللغوي للعبقرية يقوم على أساس افتراض نوع من الاختلاف في القدرة بين العبقري والانسان العادي، بشكل يجعل العبقري متميزاً عما سواه من البشر.

والواقع أن كل النظريات الفلسفية ــ بل وحتى العلمية ــ التي تناولت موضوع العبقرية، إنما تفترض مثل هذا الاختلاف والتميز بين العبقري وغيره من سائر البشر العاديين، ولكن التفاوت بين هذه النظريات يرتكز على محورين هما: نوع هذا الاختلاف، ومجال الاختلاف. والمقصود بنوع الاختلاف هل هو كمي أم كيفي، أي هل هو اختلاف درجة أم اختلاف نوعي في القدرة التي تميز العبقري عن غيره من الأفراد؟ أمّا مجال الاختلاف ــ وهذه هي المسألة الأهم هنا ــ فالمقصود به نوع أو طبيعة القدرة التي يتميز فيها العبقري عن غيره: هل هي قدرة أو طاقة وجدانية معينة؟ أم هي مجرد قدرة عقلية، وما نوع هذه القدرة العقلية بالتحديد؟ . .

وانطلاقاً من هذه المقدمات، يمكن أن نتناول مفهوم العبقرية عند شوبنهاور.

(*) يقول محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي في تفسيره لكلمة عبقر: العبقر موضع تزعم العرب أنه من أرض الجن، ثم نسبوا إليه كل شيء تعجبوا من حذقة أو جودة صنعه وقوته فقالوا عبقري. انظر مختار الصحاح. دار المعارف، ص ٤٠٩، وأيضاً لسان العرب لابن منظور.

أولا: العبقرية كتأمل خالص للمُثُل الأفلاطونية:

إن مجال الاختلاف بين العبقري والناس العاديين ـ عند شوبنهاور ـ يكمن في القدرة على فهم وادراك المثل، لأن ماهية العبقرية تقع في هذا الادراك الموضوعي الخالص النزيه للمثال الأفلاطوني. ومن هنا يسمي شوبنهاور[1] العبقرية « بالموضوعية » objectivity (objektivität)، فيقول: « ومن خلال هذا التأمل الخالص فحسب . . . يمكن ادراك المثل، وماهية العبقري تقوم على المقدرة الفائقة على هذا التأمل. وحيث أن هذه المقدرة تتطلب أن ينسى الانسان نفسه تماماً، وينسى العلاقات التي يرتبط بها، فالعبقرية إذاً هي فحسب أكمل صور الموضوعية، أعني ذلك الاتجاه الموضوعي للعقل في مقابل الاتجاه الذاتي الذي يكون موجهاً نحو ذات المرء نفسه، وبعبارة أخرى نحو ارادته ».

ومعنى ذلك أن العبقرية عند شوبنهاور هي القدرة على الرؤ ية الجمالية أو الرؤ ية الميتافيزيقية، التي فيها يستبعد المرء كل اهتماماته ورغباته، ليصبح ذاتاً عارفة خالصة أو رؤ ية موضوعية للعالم من خلال ادراك المثل، وبهذا يصبح العبقري « مرآة واضحة للماهية الباطنية للعالم » على حد تعبير شوبنهاور.

ويتضح من هذا أن ماهية العبقرية عند شوبنهاور تكمن في أنها قدرة معرفية أو ادراكية أو تأملية، « فالعبقرية إذاً على أساس تفسيرنا ـ تقوم على القدرة على المعرفة بشكل مستقل عن مبدأ العلة الكافية، وإنْ لم تكن معرفة بالأشياء الفردية التي يكون لها وجود فقط من خلال علاقاتها، وإنما معرفة بمُثل Ideas (Ideen) هذه الأشياء »[2]

ومما سبق يتضح أن نوع وطبيعة المعرفة التي يختص بها العبقري، تتميز بأنها

معرفة مستقلة عن مبدأ العلة الكافية، ومتحررة من الارادة، وأن موضوع هذه المعرفة يكون دائماً « المثل »، وليس الأشياء الجزئية. صحيح أن شوبنهاور يخبرنا بأن هذه المعرفة هي نوع من الحَدْس أو العيان المباشر الذي يكون وسيلته الادراك الحسي، إلّا أن ذلك لا يعني أن موضوع هذه المعرفة شيء جزئي، وإنما هو دائماً شيء كلي أو مِثال أفلاطوني يكشف عن نفسه في تلك الأشياء الجزئية، ومن هنا يمكن أن نقول مع شوبنهاور[٣]: « إن القدرة دائماً على رؤية الكلي في الجزئي، هي بالضبط الطابع المميز للعبقرية، بينما الانسان العادي لا يعرف في الجزئي إلّا الجزئي . . . »

وفي هذه القدرة المعرفية يقع مناط الاختلاف بين العبقري والانسان العادي، فالانسان العادي الذي ينتجه مصنع الطبيعة بالآلاف كل يوم ــ على حد تعبير شوبنهاور ــ تكون معرفته دائماً من ذلك النوع الذي يكون في خدمة ارادته ورغباته، ولذلك فإنه يكون غير قادر على الملاحظة الموضوعية النزيهة، فهو لا يعير انتباهه للأشياء إلّا بقدر ما ترتبط بعلاقة ما مع ارادته، وفي هذا تقع الفجوة الواسعة بينه وبين العبقري، وشوبنهاور[٤] يعبر عن ذلك بقوله:

« إن اختلافات الرتبة والمكانة والمنبت فيما بين الأفراد، مهما عظم اتساعها، فلن تضاهي الهوّة التي تفصل بين تلك الملايين ــ التي لا يُحصى عددها، والتي تستخدم رؤوسها فقط من أجل اشباع بطونها، أو بعبارة أخرى تنظر إلى رؤوسها على أنها أداة للارادة ــ وبين تلك القلة القليلة النادرة من البشر الذين تكون لديهم الشجاعة في أن يقولوا: لا! لا، فمن الأفضل أن تعمل رأس من أجل خدمة نفسها، وأن تحاول أن تفهم المنظر البديع المتنوع لهذا العالم، ثم تُعيد تقديمه بعد ذلك في بعض الصور، كأن تكون فنا أو أدبا، فربما كان هذا أصلح لشخصيتي كفرد. هؤلاء هم السامون حقاً، إنهم النبلاء الحقيقيون في هذا العالم. أمّا الآخرون فهم العبيد الذين يعملون بالأرض ».

ولأن معرفة الانسان العادي تكون في خدمة ارادته، فإنه يكون غير قادر على البقاء طويلاً في حالة الحَدْس أو الادراك الحسي المباشر، الذي هو وسيلة المعرفة أو الرؤية الجمالية للمُثُل. فالانسان العادي لا يبحث عن « مُثل » الأشياء، ولكنه

يبحث عن « التصور » الذي تندرج تحته هذه الأشياء، وهذا هو السبب في أنه يكون دائمًا في عجلة من أمره بالنسة لكل شيء. وبالنسة للأعمال الفنية وموضوعات الجمال الطبيعي فهو لا يديم النظر أو التأمل في جمال هذه الموضوعات ، بل يبحث فيها عن « المفيد » أو « النافع » أو « التصور » ، أي أنه يبحث عن طريقه الخاص في الحياة ، ويبحث فيما يمكن ان يصبح في وقت ما طريقاً له .

وشوبنهاور يضرب لنا مثالا لهذا النوع من المعرفة المرتبط بالارادة عند الانسان العادي ، والذي يجعله لا يرى في الأشياء أو موضوعات الجمال الطبيعي إلاّ مايرتبط بارادته، بشكل تختفي فيه معالم المشهد الحقيقية، وتصبح كما لو كانت في هامش الشعور، فيقول لنا إن المسافر الذي يكون في عجلة من أمره سوف يرى نهر الراين كمجرد خط أفقي ، وسيرى الكباري الممتدة فوقه كخطوط تقطع هذا الخط.

وهكذا يمكن القول مع شوبنهاور بأن العالم لا يمكن أن يظهر في لونه وصورته الصحيحة ودلالته الحقيقية، إلاّ عندما يتجنب العقل كل ارادة، ويتحرك بحرية عبر الموضوعات، أي عندما يتأمل هذه الموضوعات تأملا موضوعياً نزيها[٥] . ومن هنا فإن الانسان العادي لا يفهم حقيقة العالم والأشياء لأن عقله ذاتي، أي أنه يفهم العالم على نحو ذاتي، فهو يفهم الأشياء التي تكون في هذا العالم، لا العالم نفسه، وهو يفهم فعله ومعاناته، لا الفعل والمعاناة ذاتهما.

وفي مقابل ذلك، فإن العبقري يكون له عقل موضوعي تأملي، فهو يمعن النظر في الحياة نفسها، ويجاهد كي يفهم مثال كل شيء، وليس علاقة الشيء بغيره من الأشياء، ولذا فهو في غضون ذلك غالباً ما ينسى طريقه الخاص في الحياة، « فبينما تكون وظيفة المعرفة عند الانسان العادي بمثابة مصباح ينير له طريقه، فإنها تكون عند العبقري بمثابة الشمس التي تكشف له العالم »[٦] . ولهذا يرى شوبنهاور أن عقل العبقري الموضوعي التأملي يعوق خدمة الارادة، أمّا عند الانسان العادي فإن العقل يكون مكرّساً بأكمله لخدمة ارادته، وهذا يفسّر لنا الكفاءة الضئيلة التي يُبديها العبقري في ممارسة شؤون حياته اليومية.

كذلك يبين لنا شوبنهاور[٧] طبيعة القدرة العقلية التي تميز العبقري في أسلوب تشبيهي، فيقول: « وعقل العبقري بين العقول الأخرى هوكالياقوت

الأحمر بين الأحجار الثمينة، فهو يشع ضوءا من تلقاء نفسه، بينما الأحجار الأخرى تعكس فقط ما تتلقاه من ضوء، والعلاقة بين العبقري والعقل العادي، يمكن أن توصف أيضاً بأنها كالعلاقة بين الجسم المولد للكهرباء بذاته وبين الجسم الذي يكون مجرد موصل للكهرباء. »

والحقيقة أن شوبنهاور لا يفرّق بين العبقري، والانسان العادي فحسب، بل إنه يفرّق أيضاً بينه وبين الموهوب ورجل العلم، بناءً على نفس الأسباب. فالانسان الموهوب هو كالانسان العادي من حيث أنه لا يستطيع البقاء طويلا في حالة المعرفة الحَدْسية، « فتفوقه يقع في المعرفة الاستدلالية والمجردة أكثر من المعرفة الحَدْسية »[٨] وهو في الفن يكون مسايراً لروح العصر، وبالتالي تكون معرفته نفعية في خدمة متطلبات عصره، وهو يصوغ « المثل » التي يكتشفها العبقري في تصورات عقلية يضمنها أعماله الفنية.

كذلك يختلف العبقري عن رجل العلم الذي يقوم بتحصيل المعرفة واكتسابها، لأن أصحاب العلم والمعرفة يأخذون عن العبقري ويتعلمون منه، ويقومون بتوصيل المعرفة التي يصل إليها العبقري بنفسه ولا يتعلمها من أحد. وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور:[٩]

« إن رجل العلم فحسب، الذي يقضي حياته في تعليم ما تعلمه لا يمكن أن نسميه بدقة عبقريا، تماماً مثلما نقول عن « الأجسام المولِّدة للكهرباء بذاتها » إنها ليست موصلات للكهرباء. كلا، فالعبقري لا يقف من المعرفة موقف الكلمات من الموسيقى في أغنية ما، فرجل العلم هو ذلك الذي تعلم قدرا كبيرا من العبقري، فهو واحد من أولئك الذين نتعلم منهم شيئا لم يتعلمه العبقري من أحد. إن العقول السامية التي نادراً ما يوجد واحد منها في كل مائة مليون، هي أشبه بالمنارات للانسانية، وبدونها ستفقد البشرية ذاتها في بحرٍ لا حدّ له من الحيرة والأخطاء الفظيعة ».

وهكذا يمكن القول بأن العقل عند الانسان الموهوب ورجل العلم أو المعرفة، يقوم بتنظيم المعرفة وترتيبها أو توصيلها للغير عن طريق الاستدلال والتجريد، ولكنه لا يخلق هذه المعرفة، وهو بذلك يكون أقرب إلى عقل الانسان العادي.

العبقرية إذاً هي نمو في جانب العقل والمعرفة على حساب الارادة. وإذا كان الانسان العادي ــ على حد تعبير شوبنهاور ــ يتكون من ثلثين من الارادة وثلث من العقل، فإن العبقري ــ على العكس من ذلك ــ يتكون من ثلثين من العقل وثلث من الارادة(١٠). والأعمال الفنية إذاً هي ثمرة لهذه القدرة العقلية الهائلة التي يتميز بها العبقري، ولهذا يقول شوبنهاور(١١): « إن أعمال الفنون الجميلة والشعر والفلسفة التي تبدعها أمة من الأمم، هي نتائج للقدرة العقلية الفائضة فيها ».

وينبغي أن نلاحظ أن الاختلاف في القدرة العقلية بين العبقري والانسان العادي، يترتّب عليه اختلاف في القدرة المعرفية، لأنه بحسب قدرة الانسان العقلية تتحدد رؤ يته للعالم والوجود، ومن ثم فإن صورة هذا الوجود تبدو بالنسبة للعبقري على نحو مختلف تماماً، عن النحو الذي تبدو عليه بالنسبة للانسان العادي في القدرة العقلية المحدودة بمتطلبات ارادته. وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور(١٢):

« إن الاختلاف في درجة القدرة العقلية، الذي يحدث مثل هذه الفجوة الواسعة بين العبقري والانسان العادي، لا يقوم في الحقيقة على شيء آخر سوى التطور التام تقريباً لأجهزة المخ. لكن هذا الاختلاف ذاته هام جدا، لأن مجمل العالم الواقعي الذي نحيا ونتحرك فيه يكون له وجود فقط بالنسبة لهذا المخ. وتبعاً لذلك، فإن الاختلاف بين العبقري والانسان العادي، هو اختلاف كلي بالنسبة للعالم والوجود. والاختلاف بين الانسان والحيوان الأدنى يمكن أن يُفسَّر على نفس النحو ».

ولكن، إذا كانت العبقرية قدرة عقلية، تترتّب عليها قدرة معرفية هي في واقع الأمر معرفة بالمثل، وبالتالي بطبيعة العالم والوجود، فلا بدّ أن نتساءل: هل الاختلاف بين العبقري والانسان العادي في هذا الصدد اختلاف كمي أم كيفي؟ هل هو اختلاف درجة في القدرة العقلية؟ أم هو اختلاف نوع يتعلق بطبيعة هذه القدرة؟

الحقيقة أن شوبنهاور في هذه المسألة يبدو أحيانا متردداً متأرجحا، فهو على الرغم من أنه يقرُّ بأن الاختلاف بين العبقري والانسان العادي هو اختلاف

درجة، إلّا أنه دائمًا ما يؤكد على عمق هذه الاختلافات، إلى الحد الذي تبدو معه أنها اختلافات كيفية، على نحو ما اتضح لنا فيما سلف من نصوص. وشوبنهاور[١٣] يقول في هذا الصدد: « والاختلاف بين العبقري والانسان العادي هو بلا شك اختلاف كمي من حيث أنه اختلاف في الدرجة، ولكني أميل إلى اعتباره أيضاً اختلافا كيفيا، وذلك على أساس أن العقول العادية ـــ برغم الفروق الفردية فيما بينها ـــ لها ميل معين نحو التفكير بطريقة متشابهة ».

والحقيقة أنه على الرغم من ازدراء شوبنهاور للسواد الأعظم من الناس، وميله الدائم إلى توسيع الفجوة بين الانسان العادي، وبين العبقري، واعتبار الاختلاف بينهما في القدرة العقلية اختلافاً كيفيا ـــ فإنه قد اضطر إلى التصريح ـــ في مواضع قليلة ـــ بأن هذا الاختلاف هو اختلاف درجة. فإذا كانت العبقرية عند شوبنهاور هي قدرة على رؤية المثل، فإنه كان لزاماً عليه أن يعترف بوجود هذه القدرة في كل الناس تقريبا بدرجات متفاوتة، وإلّا كانوا غير قادرين على الاستمتاع بالأعمال الفنية، إذْ لن يكون « للمتعة الجمالية » في هذه الحالة أيّ معنى، لأنها سوف تصبح مقصورة على العبقري وحده الذي يبدع هذه الأعمال، وهذا المعنى يصرِّح به شوبنهاور[١٤] بقوله:

« ومع ذلك فإن هذه القدرة (أي القدرة على رؤية المثل) توجد في كل الناس بدرجة أصغر ومختلفة، وإلّا فإنهم سيكونون غير قادرين على الاستمتاع بالأعمال الفنية، تماماً مثلما يكونون غير قادرين على ابداعها، ولن يكون لديهم أي حساسية للجميل أو الجليل، وسوف لا يكون لهاتين الكلمتين في الحقيقة أي معنى بالنسبة لهم. ولذا يجب أن نفترض أن هذه القدرة على معرفة « المثل » في الأشياء توجد في كل الناس، وأنهم بالتالي لديهم القدرة على العلوّ بذواتهم لبرهة من الزمن، اللّهم إلّا إذا كان هناك أناس غير قادرين على أية متعة جمالية على الاطلاق. فالعبقري يمتاز على غيره من الناس العاديين بامتلاكه لهذا النوع من المعرفة بدرجة أكبر بكثير، وأكثر استمرارا ».

وإذا كان شوبنهاور قد اضطر إلى التصريح بأن الاختلاف بين العبقري والانسان العادي ـــ في القدرة على رؤية المثل ـــ هو اختلاف درجة، فإن النتيجة

التي تترتب على ذلك ــ وإنْ لم يصرِّح بها شوبنهاور ــ هي أن الانسان العادي يشارك في العبقرية بدرجة ما، أي أنه يشارك فيها إلى الحد الذي يتمثل فيه « المثل » تمثلاً حَدْسيا من خلال تعبيراتها الخارجية. فالاختلاف إذاً يقع في درجة وضوح الرؤ ية، والقدرة على الاستمرار فيها. وشوبنهاور[١٥] يصرِّح بذلك في موضع آخر بقوله: « إن العبقري هو رجل يتجلى العالم في عقله كما يتجلى موضوع في مرآة، ولكن بدرجة أكبر من الوضوح والتميز لمجمل الموضوع، عما يكون عليه عند الناس العاديين ».

* * *

إذاً فالحقيقة التي تتضح من كل ما سبق هي أن مجال الاختلاف بين العبقري والانسان العادي ــ مهما كان حجم هذا الاختلاف أو نوعه ــ إنما يكمن في القدرة على رؤ ية المثل بشكل أوضح، وأعمق، وأكثر استمراراً. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: **هل العبقرية مجرد قدرة على رؤية المثل أم أنها كذلك قدرة على توصيل هذه المثل، أي قدرة على التعبير عنها في أعمال فنية؟**

الواقع أن شوبنهاور في هذه المسألة أيضاً ليس واضحا أو حاسما، والذي لا شك فيه أن شوبنهاور يشير إلى أن العبقرية تنطوي على القدرتين معاً، أي القدرة على ادراك المثال والقدرة على توصيل المثال، ولكنه في نفس الوقت يصرِّح بأن العامل الأساسي والمهم الذي يمثل ماهية العبقرية يكمن في هذه القدرة المعرفية أو الادراكية، أي في القدرة على ادراك المثال. فادراك المثال هو ماهية الرؤ ية الجمالية أو رؤ ية العبقري، والعمل الفني بوصفه تعبيراً عن هذه الرؤ ية له **دور ثانوي**، لأنه ليس سوى عملية تسهيل لادراك المثال، أو هو وسيلة فقط لابقاء أو تخليد هذه الرؤ ية. ومعنى هذا أن كل ما يقوم به العبقري بعد رؤ يته للمثال الكائن في الطبيعة والحياة، هو أن يُعيد هذا المثال في عمل فني. فالمثال يبقى ثابتا لا يتغير، لأنه يكون واحدا سواء كان في الطبيعة أو الفن، وكل ما في الأمر أنه يظهر بوضوح أكثر من خلال الأعمال الفنية، وهذا يرجع إلى قدرة العبقري على أن يجرِّد المثال الخالص مما هو واقعي، وعَرَضي، وغير ضروري، حينما يعيد انتاجه في عمله الفني. والنتيجة التي تترتب على ذلك، هي **أن الفن يكون في جوهره رؤية لا تعبيرا**.

ولأن الفن والابداع فيه يتوقف على رؤ ية المثل، ولأن المثال يبقى واحدا سواء كان في الطبيعة أو الفن، فإنه يترتّب على ذلك أن المتعة الجمالية يمكن أن تتحقق من خلال تأمل أو رؤ ية الطبيعة، مثلما تتحقق من خلال تأمل الأعمال الفنية. ومعنى ذلك أن الابداع الفني هو في جوهره فعل باطني أو نشاط استاتيكي، لأنه رؤ ية وتأمل في المقام الأول. وكل هذا يتحدث عنه شوبنهاور[١٦] صراحة بقوله:

« وهذا المثال يبقى ثابتا واحدا، حتى أن المتعة الجمالية تبقى واحدة سواء تحققت من خلال عمل فني أو بطريقة مباشرة من خلال تأمل الطبيعة والحياة. فالعمل الفني هو وسيلة فحسب لتسهيل المعرفة التي تقوم عليها هذه المتعة. وإذا كان المثال يصل إلينا بسهولة من خلال العمل الفني أكثر مما لو وصل إلينا بطريقة مباشرة من خلال الطبيعة والعالم الواقعي، فإن منشأ هذا هو أن الفنان ــ الذي يعرف المثال فحسب ــ قد أعاد في عمله الفني انتاج المثال الخالص وقد جرّده من الواقعي، مستبعداً كل العوارض المشوشة ».

وبالاضافة إلى ذلك فإن شوبنهاور يتحدث عن ادراك المثال باعتباره الموهبة الفطرية ــ وبالتالي العامل المهم ــ في العبقرية، بينما يتحدث عن عملية التعبير أو توصيل المثال على أنها مسألة ثانوية تأتي بالمران أو التدريب، لأنها مسألة صنعة أو « تكنيك » فحسب: « فالفنان يجعلنا نرى العالم من خلال عينيه، أمّا كونه يمتلك هاتين العينين ويعرف الماهية الباطنية للأشياء بمنأى عن كل علاقاتها إنما هو موهبة العبقرية، وهذا شيء فطري، وأمّا كونه قادرا ــ على أن يُعيرنا هذه الموهبة ويجعلنا نرى بعينيه فهذا أمر مكتسب، وهو الجانب التكنيكي للفن »[١٧].

ومن هذا يتضح لنا أن ما يميز العبقري عن الانسان العادي، بل والفنان العادي أيضاً، هو القدرة على رؤ ية المثال، فالتعبير إذاً مسألة صنعة وخبرة، وآية ذلك أن الفنان العادي ــ الذي يُنتج أعمالا لَيست فيها عبقرية ــ قد يمتلك قدرة على التعبير بالممارسة، فهو يحاول دائمًا أن يحاكي الأعمال الفنية الأصيلة التي يبدعها العبقري، ولكنه دائمًا ما يعبر عنها في « تصور عقلي » concept، وذلك لأنه ليست لديه قدرة على ادراك المثال. فهذا الفنان ينتمي إلى فئة المقلدين

والاتباعيين في الفن، وليس إلى فئة العباقرة( ).

وخلاصة القول التي تتضح من كل ما سبق، أن العبقرية عند شوبنهاور هي قدرة معرفية أو ادراكية، لأنها في جوهرها كشف للحياة والوجود من خلال تأمل حقائق الأشياء، أو ادراك « مُثلها ».

ولكن، ما هو دو التخيُّل imagination بالنسبة لهذا التأمل الذي تقوم عليه ماهية العبقرية؟

ثانيا: العبقرية والتخيّل (*)

لا يُذكَر موضوع العبقرية إلّا ويذكر « التخيُّل » باعتباره عنصرا جوهريا فيها، بل إنه كان يُنظر أحيانا إلى القدرة التخيلية باعتبارها هي والعبقرية شيئاً واحدا، أو ـــ على الأقل ـــ باعتبار أن كليهما يفترض الآخر.

وشوبنهاور يرى في التخيل شرطاً ضروريا للعبقرية، لأنه يوسِّع من الأفق العقلي للعبقري فيما وراء الموضوعات التي تكون ماثلة فعلا أمامه، وذلك من ناحيتي الكم والكيف معاً:

فإذا كانت معرفة العبقري هي معرفة « بالمثل »، فإن هذه المعرفة سوف تكون محدودة « بمُثل » الموضوعات الماثلة فعلا أمام ذاته، إنْ لم يوسِّع التخيل من أفقه حتى يتجاوز وجوده الذاتي الواقعي والموضوعات الفعلية الماثلة أمامه. ومن هنا يأتي دور التخيل، الذي بواسطته يتسع أفق العبقري ليشمل « المُثل الممكنة » علاوة على « المُثل الكائنة » بالفعل، وذلك حين يسمح العبقري لكل مشاهد الحياة الممكنة بأن تمر في تيار وعيه. وهذا بلا شك اتساع للموضوعات التي يمكن أن تمتثل أمام الذات.

ومن ناحية أخرى، فإن ادراك المثال نفسه ـــ حتى من بين الموضوعات التي تكون ماثلة أمام الذات ـــ يتطلّب قدراً فائقا من التخيل، لأن الموضوع الذي تتمثله الذات لا يتضمن المثال بشكل حرفي، وإنما بشكل مُشوَّه أو ناقص،

(*) انظر الفصل السابق. ص ١٠٧ .

وبالتالي فالتخيل مطلوب هنا لاكتشاف المثال في الجزئي والناقص، وهذا هو المقصود بالاتساع الكيفي في الادراك. وشوبنهاور[١٨] يقول في هذا الصدد: « وفضلاً عن ذلك، فإن الموضوعات الواقعية غالباً ما تكون صورا ناقصة لمثلها المُتجَلية فيها، ولذلك فإن العبقري يحتاج إلى الخيال حتى يرى في الأشياء، لا ما صنعته الطبيعة بالفعل، ولكن ما حاولت صنعه، ومع ذلك لم تستطع، بسبب هذا الصراع بين صورها الذي أشرنا اليه في الكتاب السابق[*] ».

وعلى الرغم من أن شوبنهاور يرى أن القدرة التخيلية الفائقة تصاحب العبقرية وتعد شرطاً ضروريا لها، فإنه يصرح بأن العكس ليس صحيحا. . . أي أن التلازم بين العبقرية والقدرة التخيلية لا يعني أن كلا منهما يفترض الآخر، فالتلازم هنا من جانب واحد هو العبقرية، بمعنى أن العبقرية تستلزم القدرة التخيلية وتفترضها، ولكن القدرة التخيلية لا تستلزم وجود العبقرية. « فقوة التخيل لا تدل على العبقرية، بل إننا ـ على العكس ـ نجد أن الناس الذين لا يكون فيهم أي أثر للعبقرية قد يمتلكون قدرا كبيرا من الخيال، لأنه كما يكون من الممكن النظر إلى موضوع واقعي بطريقتين متقابلتين: إمّا بطريقة موضوعية خالصة وهي طريقة العبقري في ادراك المثل، وإمّا بالطريقة العادية في النظر إلى الموضوع من حيث علاقته بغيره من الموضوعات وبارادة المرء فحسب، كذلك يكون من الممكن ادراك موضوع تخيلي بكلتا الطريقتين معا »[١٩]. ويُستفاد من هذا أن الانسان العادي قد يشارك العبقري في القدرة التخيلية، ولكن الفارق بينهما يكمن في الطريقة التي بها يتخيل كل منهما موضوعا ما.

(*) يشير شوبنهاور إلى الكتاب الثاني من الجزء الأول لمؤلفه الرئيسي، وهو الكتاب الخاص بمفهوم العالم كارادة، والفكرة التي يشير إليها هنا هي الصراع الذي يحدث بين الدرجات المختلفة لتموضع الارادة، فكل درجة تحاول جاهدة أن تكشف عن مثالها الخاص (انظر الفصل الثاني ص ٦٣).

ثالثا ـ العبقرية والجنون:

على الرغم من الطابع العقلي التأملي الذي يميز العبقرية عند شوبنهاور، فإنه يربط بينها وبين الجنون، وذلك على أساس أن الجنون يمثل نقطة التقاء مع العبقرية من حيث طبيعة الرؤ ية والتأمل فيهما.

والواقع أن فكرة الصلة بين العبقرية والجنون قد بدت لشوبنهاور في وقت مبكر، حينما كان طالبا بالجامعة يستمع إلى محاضرات فشته. ففي إحدى هذه المحاضرات أكّد فشته على أن العبقرية والجنون أمـران متباعدان كلية، وعرّف العبقرية بأنها أمر إلهي، في مقابل الجنون الذي هو أمر بهيمي. وقد اعتبر شوبنهاور هذا القول دليلا على الجهل بعلم النفس لا يستحق معه قائله أن يُمنح لقب فيلسوف، وكتب تعليقا مطولا على هذه المحاضرات بدأه بالعبارة التالية: « إنني لا أعتقد بأن المجنون مثل الحيوان، وأن العقل السليم يقف في منتصف الطريق بين الجنون والعبقرية، فأنا أعتقد ـ على العكس من ذلك ـ بأن العبقرية والجنون أقرب صلة ببعضهما من قرابة أولهما إلى العقل العادي والآخر إلى الحيوانية »[٢٠].

وقد كانت هذه البادرة المبكرة التي لاحت لشوبنهاور بمثابة ارهاص بنظريته في الصلة بين العبقرية والجنون، التي دعمها وعضدها بعد ذلك في كتاباته. والحقيقة أن شوبنهاور يسوق كثيرا من الشواهد التي يحاول بها توكيد هذه الصلة[٢١]، ويمكن اجمال هذه الشواهد في النقاط التالية:

١ ـ إن القدماء والمحدثين قد لاحظوا أن هناك جانبا تتلاقى عنده العبقرية والجنون، بل إن بعضهم رأى أنهما يتداخلان معا. فالالهام الشعري

poetical inspiration كان يُنظر إليه على أنه نوع من أنواع الجنون، فهوراس يسميه « هوس الجنون »، وفيلاند يتحدث عنه على أنه « جنون لطيف ». وأفلاطون يقرر بوضوح في محاورة فايدروس أنه لا يمكن أن يكون هناك شاعر حقيقي دون نوع معين من الجنون، بل حتى أرسطو يتحدث عن امتزاج العبقرية بالجنون. كذلك فإن جيته يبين لنا في « توركواتو تاسّو » Torquato Tasso كيف تتحول العبقرية باستمرار إلى الجنون.

٢ ـ أن حقيقة الارتباط المباشر بين العبقرية والجنون تؤيدها سير حياة العباقرة العظام من أمثال: روسو وبيرون وألفييري، وتعضدها حكايات ونوادر من حياة آخرين.

٣ ـ يؤكد شوبنهاور أنه من خلال بحث جدي قام به في مستشفيات الأمراض العقلية، وجد حالات فردية لمرضى قد وهبوا ـ بما لا يدعو للشك ـ بمواهب عظيمة، وكانت عبقريتهم ظاهرة بوضوح من خلال جنونهم، وإنْ كان الجنون فيهم قد ساد عبقريتهم تماماً.

٤ ـ إن هذه الحقيقة لا يمكن أن نعزوها إلى الصدفة، لأننا من ناحية نجد أن عدد الأشخاص المجانين يكون نسبياً عددا ضئيلا جدا، ومن ناحية أخرى نجد أن الشخص العبقري يكون ظاهرة نادرة تمثل الاستثناء الأكبر في الطبيعة.

ولكن، إذا كانت العبقرية عند شوبنهاور ترتبط بالجنون، فلا بدّ أن نتساءل: ما هو نوع أو مجال هذا الارتباط؟ أو بعبارة أخرى؛ على أي أساس يقوم هذا الارتباط؟ فالربط بين العبقرية والجنون يمكن أن يتم بأشكال متعددة: فقد يتم الربط بينهما في علاقة سببية بحيث يكون الجنون نتاجاً للعبقرية، وذلك نتيجة لاحتدام الصراع بين العبقري وبيئته. كذلك قد ترتبط العبقرية بالجنون ارتباطاً لا يقتضي أن يكون أحدهما سببا والآخر نتيجة، وهذا هو رأي الغالبية من أصحاب هذا الاتجاه في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين[٢٢].

والحقيقة أننا لو حاولنا أن نصنف موقف شوبنهاور بناءً على هذه الاتجاهات،

لوجدنا أن موقفه أقرب إلى الاتجاه الثالث في الربط بين العبقرية والجنون، وذلك لأن شوبنهاور يقرر بأن هناك أوجها للالتقاء والتشابه بين العبقرية والجنون بشكل قد يجعل من الممكن تحققهما في شخص واحد، ولكنه لا يقرر أبداً بوجود تلازم سببي بينهما.

ولكي يوضح شوبنهاور طبيعة العلاقة بين العبقرية والجنون، فإنه يحاول أن يفسِّر أولا طبيعة الجنون نفسه. وهو يرى أنه ليست هناك ـ حتى عصره ـ رؤية واضحة أو مفهوم صحيح لطبيعة الجنون أو للأساس الذي وفقاً له يمكن أن نميز ونفرِّق بين سليم العقل ومختل العقل. وذلك لأنه لا يمكن انكار العقل أو الفهم بالنسبة للمجانين، فهم يتحدثون ويفهمون، وغالباً ما يستنتجون نتائجَ بدقة تامة، ويفهمون الارتباط بين العلة والمعلول، وهم بصفة عامة يدركون ما يكون حاضرا بشكل صحيح تماماً، ولهذا فإن هذيانهم وهلوستهم تتعلق دائمًا بما هو ماضٍ وغائب، وبما يربط بين هذا الماضي والحاضر. ولهذا يقول شوبنهاور[٢٣]: « ولذلك فإنه يبدو لي أن الخلل فيهم يتعلق بصفة خاصة بالذاكرة، ولا يعني هذا في الحقيقة أن الذاكرة تنقصهم تماماً، لأن الكثيرين منهم يعرفون الكثير من الأمور بالقلب، وأحياناً يتعرّفون على الأشخاص الذين لم يروهم منذ زمنٍ طويل، فالمعنى المقصود هو أن خيط الذاكرة ينقطع، وأن استمرار اتصاله يحُطَّم، ولا تكون هناك امكانية لاستدعاء متصل للماضي بطريقة منظمة. . . ».

ولأن طبيعة الجنون تقوم على انقطاع الرباط الذي يصل بين الماضي والحاضر، فإن شوبنهاور يعتقد بأن أعراض الجنون تكون أكثر انتشاراً بين الممثلين. وهو يعلل ذلك بأن عملهم اليومي يقتضيهم أن يتعلموا مشاهد تمثيلية جديدة أو يحيوا « أدوارا » قديمة، وهذه المشاهد أو « الأدوار » لا يكون بينها أي ارتباط، بل إنها تكون متعارضة مع بعضها، ومع كل مساء يحاول الممثل جاهدا أن ينسى نفسه كلية ويصبح شخصاً مختلفا تماما. وهذا ما يمهِّد الطريق أمام الجنون[٢٤] لأن هذه الحالة التي يكون عليها الممثل تمهد الطريق أمام الخلل الذي قد يصيب الذاكرة والقدرة على الربط بين الحاضر والماضي.

ويعتقد شوبنهاور بأن هذه الطبيعة التي تميز الجنون تتفق وطبيعة الرؤية التي تميز العبقري، لأنه إذا كان المجنون يفقد القدرة على الربط العلّي بين

الموضوعات، فإن العبقري كذلك ـ في رؤيته الجمالية لموضوع ما أو شيء جزئي ـ يستبعد ارتباطاته العلية بغيره من الموضوعات. وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور(٢٥):

« ويتبين لنا من كل ما قيل أن المجنون تكون لديه معرفة صادقة بما يكون حاضرا بالفعل، وأيضاً بالنسبة لجزئيات معينة من الماضي، ولكنه يخطىء الارتباطات والعلاقات، ولذلك يقع في الخطأ ويتحدث كلاما فارغا. وهذه هي بالضبط النقطة التي يتلاقى فيها مع العبقري، لأنه هو الآخر ـ في رؤيته للأشياء ـ يسقط من حسابه معرفة الارتباط بين الأشياء، حيث أنه يهمل تلك المعرفة التي تسير بموجب مبدأ العلة الكافية، وذلك حتى يمكنه أن يرى في الأشياء مُثلها فحسب.. »

ومما سبق يتضح لنا، أن شوبنهاور يربط بين العبقرية والجنون من حيث طبيعة الرؤية والمعرفة عند العبقري. والواقع أن هذه الرؤية هي ـ كما سبق القول ـ بمثابة الماهية التي يقوم عليها مفهوم العبقرية، ولذلك فإن شوبنهاور يفسّر علاقة العبقرية بغيرها من الظواهر على أساس من طبيعة هذه الرؤية، وما يكون هناك من نظائر وأوجه شبه لهذه الطبيعة في الظواهر الأخرى. وهذه الحقيقة ستتضح لنا الآن في تفسير شوبنهاور للعلاقة بين العبقرية والطفولة.

رابعا: العبقرية والطفولة:

يعتقد شوبنهاور بأن العبقرية لها طابع طفولي، بمعنى أن هناك تشابهاً بين خصائص العبقرية وبين السمات التي تتصف بها مرحلة الطفولة. ففي مرحلة الطفولة ــ كما هو في حالة العبقرية ــ نجد أن جهاز المخ والأعصاب يكون متطوراً بشكل يفوق باقي أعضاء الجسم، حتى أنه في سن السابعة يكون مخ الطفل قد بلغ غاية نموه.

ومن ناحية أخرى، نجد أن الجهاز التناسلي عند الطفل يبدأ نموه في مرحلة متأخرة بالنسبة لغيره من الأعضاء، فالقدرة على الانجاب، ووظيفة التناسل لا تبلغ ذروتها وتطورها الكامل إلاّ في مرحلة الرجولة. ومعنى هذا أن مرحلة الطفولة تسود فيها المعرفة على الغريزة الجنسية سيادة تامة. فالطفولة إذاً هي معرفة خالصة، فالأطفال تسودهم المعرفة عن طريق الحواس والعقل، وتسودهم الرغبة في التزوّد بالمعلومات ومعرفة الأشياء. وهذا معناه أنهم بصفة عامة يكونون ميالين ومهيأين للوظيفة المعرفية والنظرية أكثر من الأشخاص البالغين، ويساعدهم على هذا نمو وتطور جهاز المخ والأعصاب وخمود الجهاز التناسلي[٢٦]. وهذا يعني ببساطة ــ وفقاً لمصطلحات شوبنهاور ــ أن المعرفة فيهم تسود الارادة، لأن الجهاز التناسلي هو بؤرة الرغبات وبالتالي بؤرة الارادة، وخموده يعني خمود الرغبة أو الارادة.

ويتضح لنا من هذا أن شوبنهاور يربط هنا أيضاً بين العبقرية والطفولة بناء على الوظيفة المعرفية أو طبيعة الرؤية والتأمل التي تميز العبقري، وهو التأمل النزيه الخالي من الارادة.

ولأن الطفولة هي معرفة بلا ارادة أو رغبة، فإنه يترتب على ذلك « أن مرحلة الطفولة تكون بمثابة عهد البراءة والسعادة وجنة الحياة، جنة عدن التي ننظر إليها من ورائنا في حنين واشتياق طيلة حياتنا »[٢٧]. فشوبنهاور يرجع هذه السعادة إلى أن المعرفة في هذه الفترة تسود الارادة، والارادة هي سبب الشقاء. ولكن السعادة ــ مثل الطفولة ــ لا تدوم، فما أن يبلغ الطفل الحلم حتى يبدأ الجهاز التناسلي في النمو، وتبدأ الارادة في النشاط. فتسود بدلاً من المعرفة شهوة جامحة، وعواطف متقلبة، ورغبات لا تنتهي، ويسود المكر بدلاً من البراءة، لأن الارادة تستخدم المعرفة في خدمتها لتحقيق أغراضها.

ولذلك فإن العبقرية هي الامتداد الحقيقي للطفولة، فالاتجاه العقلي الخالص (أي سيادة المعرفة على الارادة) الذي نجده في مرحلة الطفولة هو ــ كالجمال الذي يتحلّى به المرء في شبابه ــ يكون واضحا ولكنه يتوارى ويضمحل شيئاً فشيئا، فهو يبقى مع البعض حتى مرحلة الشباب، ولكنه يبدأ بعد ذلك في الاختفاء. وهذا الاتجاه العقلي الخالص لا يستمر بقية الحياة إلاّ بالنسبة للقلة القليلة الذين يتصفون بالجمال الحقيقي الذي يدوم ما دامت الحياة، والذي يبقى حتى بعد الحياة، وهؤلاء هم العباقرة الحقيقيون[٢٨].

العبقري إذاً يتحلّى بكثير من خصائص الطفولة، ولهذا فإن شوبنهاور[٢٩] يقول صراحة: « إن كل طفل في الحقيقة يكون عبقريا إلى حد ما، والعبقري يكون طفلا إلى حد ما، فالعلاقة بين الاثنين تكشف عن نفسها ــ أولاً وقبل كل شيء ـ في طهارة النية، والسذاجة الفائقة التي هي بمثابة الطابع المميز للعبقري الحقيقي، وبجانب هذا فإنها تبدو في سمات عديدة، حتى أن قدرا معينا من الطفولية ينتمي بالتأكيد الى شخصية العبقري ». وشوبنهاور يضرب لنا أمثلة واقعية للتدليل على صحة نظريته في أن الطفولة من مكونات العبقرية، فهو يروي لنا أن جيته كان يُنتقد من خصومه بأنه كان يبدو دائماً كطفل كبير، وإنْ كان شوبنهاور لا يرى أن هذا عيبا أو نقيصة تُؤخَذ على جيته، بل هو برهان على عبقريته. كذلك فقد كان يُقال دائما إن موتسارت بقي طيلة حياته طفلا، وأنه قد أصبح رجلا في فنه، ولكنه في كل المسائل الأخرى ظل طفلا. والواقع ان كل عبقري ـ في رأي شوبنهاور ـ هو طفل كبير، فهو يرقب العالم كما لو كان يرقب شيئا غريبا أو مشهدا، ولهذا فهو يرقبه باهتمام وبنظرة موضوعية خالصة.

وخلاصة القول إن التشابه بين العبقرية والطفولة يكمن في سيادة قوى المعرفة على قوى الارادة، وفيها يترتب على ذلك من تشابه في خاصية البراءة أو السذاجة، إذْ أن الاثم والمكر لا يقع في المعرفة، وإنما في المعرفة التي تسودها الارادة.

خامسا: الخصائص العقلية والنفسية والخلقية للعبقري:

إن الاتجاه المعرفي لدى العبقري يتميز بأنه معرفة حَدْسية intuitive knowledge والحَدْس عند شوبنهاور يُنسَب إلى الذهن كما يُنسَب إلى الحواس، ولهذا فإن الكلمة الألمانية التي يستخدمها شوبنهاور هنا هي Anschauung، وهي تستوعب الادراك الحَدْسي والحسي معاً، بمعنى أنها تشير إلى المعرفة الحَدْسية التي تكون من خلال الذهن والحواس.

وهذا النوع من المعرفة يقف في مقابل المعرفة العقلية المجردة التي تسير في ضوء مبدأ العلة الكافية، وهي تلك المعرفة التي تصلح في مجال العلم والحياة. وبناءً على ذلك، فإن العباقرة بسبب اهمالهم وازدرائهم لهذا النوع الأخير من المعرفة، يكونون عديمي الفطنة في الحياة.

وهناك نتيجة أخرى تترتب على إعراض العباقرة عن توجيه انتباههم إلى مضمون مبدأ العلة والمعرفة التي تسير بمقتضاه، وهذه النتيجة هي: كراهيتهم للرياضيات. وذلك لأن اجراءات الرياضيات مبنية على أعم الصور الخاصة بالزمان والمكان، وهذه الصور هي حالات لمبدأ العلة، وبالتالي فإن منهج الرياضيات يكون على النقيض تماماً من منهج العبقري في التفكير، ذلك المنهج الذي لا يبحث إلّا عن مضمون الظاهرة، أي عن المثال الموجود فيها بصرف النظر عن كل العلاقات. ومنهج الرياضيات منهج غير مُشبع ــ بل معوق ــ لرؤية العبقرية، لأنه لا يقدم سوى سلسلة من النتائج. ولهذا يقول شوبنهاور:(٣٠).

« إن التجربة قد أثبتت أيضا أن الرجال المتميزين بعبقرية فنية هائلة ليس لديهم أية كفاءة في مجال الرياضيات، ولم يوجد انسان أبدا قد تميز إلى حد

بعيد فيهما معا. فالفييري يروي أنه لم يستطع أبداً فهم المسلمة الرابعة لاقليدس. وكان جيته يُعيِّر على الدوام من المعارضين الجهلاء لنظريته في الألوان بافتقاره إلى المعرفة الرياضية. وبنفس السبب الذي أشرنا إليه يمكن أن نفسِّر الحقيقة المعروفة المساوية، وهي أننا إذا عكسنا الآية فسنجد أن الرياضيين البارعين يكون لديهم القليل جدا من الحساسية لأعمال الفنون الجميلة. وهذه الحقيقة قد عُبِّر عنها ببساطة في تلك النادرة المعروفة عن عالم الرياضيات الفرنسي، الذي بعد أن فرغ من قراءة مسرحية « افيجينيا » لراسين هزّ كتفيه وسأل: ماذا يثبت هذا كله!؟ »

والحقيقة أن اعتقاد شوبنهاور بوجود تنافر بين معرفة العبقري أو اتجاهه العقلي وبين المعرفة التي تسير بمقتضى مبدأ العلة، والتي تكون نافعة في الحياة والعلوم بما فيها الرياضيات ــ يوحي بأنه لا يعتقد بوجود عبقرية في مجال العلم أو الحياة. صحيح أنه لا يتحدث عن ذلك صراحة، ولكن هذه الحقيقة متضمنة بشكل واضح في كتاباته، « فالعبقري قبل كل شيء هو الفنان. أمّا العبقرية العلمية فليس لها مكان في مخطط شوبنهاور »[٣١] كذلك، لا يعتقد شوبنهاور بوجود عبقرية في مجالات الحياة المختلفة. فرجال الدولة الذين يتميزون بالقدرة على الانجازات الضخمة في المجال العملي للحياة لهم طبيعة مختلفة جداً عن العباقرة، وعقولهم لها ميل عملي وتهتم دائماً باختيار أحسن الوسائل للأغراض العملية، ولذا فهي تبقى دائماً في خدمة ارادتهم. أمّا انجازاتهم الضخمة، فهي ترجع إلى أن الموضوعات توقظ ارادتهم بدرجة قوية تدفعهم إلى البحث في علاقاتها.

ومن الواضح أن الأساس الذي بنى عليه شوبنهاور رأيه في هذا الصدد يتمثل في طبيعة الاتجاه العقلي أو الرؤ ية التي تميز العبقري، وهذه الرؤ ية ــ كما سبق القول ــ ليست تسير وفقاً لمبدأ العلة أو في خدمة الارادة، ومن ثم فإنها تكون غير صالحة سواء في مجال العلم أو الحياة. وبناءً على ذلك، فإن الأعمال الفنية التي تنجم عن رؤ ية العبقري هذه تكون بالمثل « غير نافعة » في العلم والحياة. وفي ذلك يقول شوبنهاور[٣٢]: « إن عمل العبقري سواء كان موسيقى أو فلسفة أو لوحات أو شعرا، ليس شيئا نافعا. فصفة « اللانفعية » تخص الطابع المميز لأعمال العبقري، فهي سجل سموها. أمّا كل أعمال البشر الأخرى فهي لأجل توكيد أو تسهيل وجودنا، بينما الأعمال التي نتحدث عنها هى فقط تلك الأعمال التي توجد وحدها لذاتها،وهي بهذا المعنى تعتبر زهرة الوجود أو ريحه الصافي. . . »

وينبغي أن نلاحظ أن استبعاد شوبنهاور لوجود عبقرية في مجال الحياة لا يعني أنه قد باعد بين الفن والحياة، فالفن عنده هو ـ كما سبق القول ـ تأمل للحياة والوجود ذاتهما، فالمعنى المقصود هو أن الفن لا يحقق أغراضا عملية فى الحياة، ولا يسير في خدمة ارادة الحياة.

ولكن، إذا كان شوبنهاور قد خرج بالعبقرية من دائرة العلم والحياة باعتبارها طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء تتحقق في الفن ولا تتحقق في العلم ومجالات الحياة، فهل يعني ذلك أن شوبنهاور قد خرج بالعبقرية من مجال الفلسفة أيضاً؟ الحقيقة أن شوبنهاور لا يقرر أبداً على نحو صريح أو محدد أن الفيلسوف يمكن أن يكون عبقريا، ولكن يبدو دائما أنه يفترض هذا المعنى في كتاباته. فهو في مطلع النص السالف ـ على سبيل المثال ـ يضع الفلسفة مع الموسيقى والشعر والتصوير باعتبارها من أعمال العبقري. كذلك فإنه يشير في مواضع عديدة إلى أفلاطون وأرسطو وكانط باعتبارهم عباقرة. ولكن إذا سلّمنا بصحة ذلك، فإن السؤال الذي سيواجهنا على الفور هو: لماذا سمح شوبنهاور للفلسفة بالدخول في دائرة العبقرية؟ أَلَمْ يقصر معنى العبقرية على العبقرية الفنية فحسب؟

هناك تعليل واحد، وهذا التعليل يتفق وطبيعة الاتجاه العقلي الذي يميز العبقري. فالتأمل عند الفيلسوف والفنان ـ كما رأينا فيما سبق ـ يسير وفقاً لهدف واحد، فكلاهما يريد أن يفسِّر طبيعة العالم والوجود، غير أن الفنان يصل إلى هذا الهدف اعتماداً على الادراك الحَدْسي للمثال، بينما الفيلسوف يصل إليه عن طريق الفكر المجرد أو ـ على الأقل ـ عن طريق صياغة هذا الادراك الحَدْسي في أفكار مجردة أو تصورات. ولذلك فإن الفيلسوف يشارك الفنان على الأقل في جزء من طبيعته واتجاهه العقلي.

تلك هي الخصائص التي تميز الاتجاه العقلي عند العبقري. ولكن هناك خصائص أخرى أقل عمومية يسميها شوبنهاور بالخصائص أو الملامح الفردية للعبقري، لأنها تتعلق بفردية العبقري من النواحي السيكولوجية والتشريحية.

ومن أهم الخصائص النفسية التي تميز العبقري هي «الاكتئاب»، «فالعباقرة جميعاً مكتئبون» على حد قول أرسطو. ولهذا كان جيته يصرِّح بأن نشوته الشاعرية تبقى ضئيلة خامدة مادام في حالة طيبة، ولكنها كانت تتحول إلى

شعلة متوهجة عندما يهدده الشقاء. فالشقاء إذاً هو حليف العبقرية. ويرجع سبب ذلك ــ في رأي شوبنهاور ــ إلى أن العبقري في المواقف المؤلمة يسعى عقله نحو التخلص من أسر الارادة وهي سبب الشقاء، وبذلك يتم الابداع، أمّا المواقف المبهجة فإنها تكون في الغالب عائقاً في سبيل تخلص العقل من الارادة. ومن ناحية أخرى، فإن العبقري كلما استطاع أن يضيء بعقله ارادة الحياة كلما ادرك بوضوح شقاءها[٣٣].

وبالاضافة إلى ذلك، فإن العبقري يسعى نحو معرفة حقائق الأشياء، معرفة خالصة، أمّا الدجالون في الفن فإنهم يسعون نحو النجاح في الحياة لأنهم يسعون نحو تحقيق أغراضهم الشخصية، ولهذا فهم يعيشون في سعادة بينما العبقري يعيش تعسا يتجرّع الحزن والألم. « فبالنسبة لهذا الانسان (أي العبقري) فإن رسمه أو شعره أو تفكيره يكون غاية في ذاته، أمّا بالنسبة للآخرين فهو وسيلة .. ولذلك فإنهم غالباً ما يعيشون في أحوال سعيدة، أمّا هو فيعيش في ظروف بائسة، لأنه يضحي برفاهيته وسعادته الخاصة من أجل غاياته الموضوعية .. »[٣٤].

ومن أسباب شقاء العبقري أنه يعيش وحيدا، لأنه لا يجد نظيراً له يمكن أن يقيم علاقة معه، وفي هذا يقول شوبنهاور[٣٥]: « ... إن العبقري يعيش وحيدا بالضرورة. فمن النادر جداً أن يجد شبيهاً له بسهولة، وهو يكون مختلفا جداً عن باقي الناس بشكل لا يمكن معه أن يتخذوا منه صديقا. فما يسودهم هو الارادة. وما يسوده هو المعرفة، ولذلك فإن متعهم ليست متعا له، ومتعه ليست متعهم ». ولهذا فإن العبقري لا يجد صدى لأفكاره في عقول الآخرين، وتصبح الصلات بينه وبينهم مقطوعة تماما، « فالغالب أن العبقري يفضل النجوى على الحوار الذي يمكن أن يجده في هذا العالم. ولو تنازل العبقري إلى مستوى الحوار بين حين وآخر، فإن فراغ الحوار ربما جعله يرتد إلى وحدته، لأنه في غفلته عن محدثه وقلة اكتراثه بإذا ما كان يفهم أم لا، فإنه بذلك يتحدث إليه كما يتحدث الطفل إلى دمية »[٣٦].

وكما أن عقل العبقري أو فكره يكون منفصلا عن الارادة، فإنه كذلك يكون منفصلا ومختلفاً عن البيئة التي يوجد فيها، ولهذا فإن العبقري يكون دائماً في صراع مع عصره، أمّا الآخرون من أصحاب المواهب فانهم يسيرون دائماً في ركب

العصر، ودائماً ما يأتون في الوقت المناسب، لأنهم يتيقظون بروح العصر ويسيرون في ضوء حاجاته، ومن ثم فإنهم يكونون قادرين على اشباعها. ولذلك فإن أعمالهم تجد ترحيباً من عصرها الذي يصفق لها، ولكن الأجيال القادمة لن تجد متعة فيها. أمّا العبقري، فإنه لا يكتب أو يبدع لعصره بل للأجيال القادمة، لأنه حين يبدع عمله لا يضع في اعتباره ظروف العصر. « ومَنْ أراد أن يلقى العرفان من معاصريه فلا بدّ أن يسوي خطواته مع خطواتهم. ولكن الأشياء العظيمة لا يمكن أن تُنتَج أبداً بهذه الطريقة. ومَنْ أراد أن ينجز أشياء عظيمة فإنه يجب أن يُصوِّب نظره نحو الاخلاف، وأن يحكم عمله بثقة وطيدة من أجل الأجيال القادمة. ولا شك أنه ربما يكون نتيجة ذلك أن يبقى العبقري مجهولا تماماً بالنسبة لمعاصريه، بحيث يمكن أن يقارن برجل اضطر أن يقضي حياته وحيدا على جزيرة، وهو يحاول بجهد كبير أن يقيم جبلا هناك لكي يرسل إلى ملاحي المستقبل معرفته بالوجود »[٣٧].

ولهذا كله فإن العبقرية هي جزاء ذاتها. أمّا الانسان الموهوب فإنه يتلقى الجزاء فورا من عصره. « إن الانسان الموهوب يمكن أن يحقق ما يجاوز قدرة الآخرين على تحقيقه، لا ما يجاوز قدرتهم على ادراكه، ولذلك فإنه يجد في الحال أولئك الذين يمتدحونه. ولكن انجازات العبقري ــ على العكس من ذلك ــ لا تجاوز فحسب قدرة الآخرين على الانجاز، ولكن تتجاوز أيضاً قدرتهم على الادراك، ولذلك فإنهم لا يدرون بوجوده مباشرة »[٣٨].

ومن الخصائص النفسية التي تميز العبقري أنه تنتابه عواطف لا عاقلة وانفعالات عنيفة من كل نوع، ولذلك فإن العبقري ليس فيه تعقل أو اعتدال، وليس السبب في ذلك ضعفاً في العقل، بل يرجع ذلك إلى طاقة انفعالية غير عادية، بالاضافة إلى أن الحساسية عند العباقرة تكون زائدة نظراً لتطور المخ والجهاز العصبي عندهم بشكل غير عادي[٣٩].

غير أن هذه الصفة التي يخلعها شوبنهاور على العبقري تبدو متعارضة مع ما يؤكده مراراً بأن العبقري يسعى إلى السكينة والهدوء الذي يتحقق في حالة التأمل الجمالي، وهو ما يُعد شرطاً ضروريا لهذا التأمل، والواقع أن هذا التعارض سوف يزول إذا ما دققنا النظر في آراء شوبنهاور، وحاولنا أن نربطها ببعض. فشوبنهاور

في موضع آخر يبين لنا أن النظام العضوي يقتضي نمواً في الارادة يناظر نمو العقل، ولذلك فإن الارادة عند العباقرة تكون قوية، وبالتالي تكون انفعالاتهم قوية، فالارادة هي منبع الانفعالات. ولكن شوبنهاور في نفس الوقت يؤكد على أن العقل عند هؤلاء العباقرة يكون أقوى من الارادة، بشكل يستطيع معه أن يكبح هذه الانفعالات. وفي هذا يقول شوبنهاور[٤٠]: « إن الدرجة العليا للمعرفة كتلك التي توجد في العبقري، تفترض ارادة قوية، على الرغم من أن الارادة تكون في نفس الوقت تابعة للعقل. وبعبارة أخرى نقول إن كلا من العقل والارادة يكونان قويين، ولكن العقل يكون أقوى الاثنين ».

ومن هنا فإن شوبنهاور يرى أن هناك أناسا يسود عقلهم ارادتهم، ومع ذلك لا يكونون عباقرة بالمعنى الصحيح بل مجرد موهوبين أذكياء، وذلك لأن سيادة عقلهم هنا ترجع إلى ضعف ارادتهم، وليس إلى قدرة العقل الفائقة. أمّا العباقرة فارادتهم قوية مثل عقولهم، ولذا تنتابهم الانفعالات العنيفة، ولكن في أثناء التأمل الجمالي فإن ارادتهم لا بدّ أن تهدأ عن طريق سيطرة العقل عليها حتى يمكن أن يبدعوا وتظهر عبقريتهم.

ويستطرد شوبنهاور بعد ذلك في بيان الخصائص الجسيمة التي تتعلق بتشريح الجسم والسحنة عند العبقري. ولا يعنينا هنا تفصيل هذا، فإن أهم ما يميز نظريته في هذا المقام هو أنه يؤكد على أن المخ في العبقري تكون له السيادة على الجهاز التناسلي، أو أن العبقري ـ بعبارة أخرى ـ يسود فيه العقل على الارادة بنسبة ٣ : ١، مما يكفل الرؤية الموضوعية التي تميزه. غير أن هذا لا يتحقق في حالة الانسان العادي وفي حالة الجسم الانثوي، ولذلك فإن شوبنهاور يضع النساء في رتبة واحدة مع الانسان العادي بالنسبة للعبقري. « إن النساء قد تكون فيهن موهبة كبيرة، ولكن ليس فيهن عبقرية، لأنهن دائماً ما يبقين ذاتيات »[٤١].

ويمكن بعد ذلك أن ننتقل إلى بيان الخصائص الخلقية عند العبقري. وعلى الرغم من أن شوبنهاور قد بيّن لنا الجانب الذي يتلاقى فيه الفن بالأخلاق أو العبقرية بالفضيلة، فإنه كان ـ في نفس الوقت ـ حريصاً على أن يميزهما عن بعضهما حتى لا يُظن في النهاية أن العبقري هو مجرد قديس أو رجل فاضل، فعلى العكس من ذلك يبين لنا شوبنهاور أن العباقرة قد يكون فيهم ضعف أخلاقي،

وقصور في الخلق والحكمة العملية. وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور:[٤٢].

« إن الرجال الذين يتميزون بالعبقرية والمواهب العقلية، وكل أولئك الذين تكون خصالهم العقلية والنظرية أكثر تطورا إلى حد كبير من خصالهم الأخلاقية والعملية، وباختصار أولئك الرجال الذين فيهم من العقل أكثر من الخُلق، ليسوا فحسب يفتقرون في الغالب إلى اللباقة ويكونون مدعاة للسخرية في ممارسة شؤون الحياة اليومية كما لاحظ أفلاطون في الكتاب السابع من الجمهورية وكما صور لنا جيته، بل إنهم أيضاً يكونون غالباً مخلوقات تتصف بالضعف والخسة من الناحية الأخلاقية، كلا، فإننا يمكن أن نسميهم رجالا سيئي الخلق ».

وينبغي أن نلاحظ أن هذه التفرقة التي يوضحها شوبنهاور بين العبقري والانسان الأخلاقي، هي تفرقة تقوم على أساس البعد المعرفي الذي يميز العبقري وحده. فالعبقري كما يبين لنا شوبنهاور يعرف الخير والجمال ويتحمس لهما فيحلق في السماء، ولكن العنصر الأرضي الثقيل(وهو الارادة) يعترض طريقه ويهبط به مرة أخرى، ولذا فهو يكون على معرفة بالخير ولكن قدرته على ممارسته ضئيلة، وقد ضرب لنا روسو مثالا واضحا على هذا الضعف الاخلاقي عند العباقرة. وفي مقابل ذلك، فإننا كثيرا ما نجد انسانا أقل حماسا للخير وأقل معرفة ودراية به، ومع ذلك فإنه في مجال الممارسة والتطبيق يأتي أفعالا عظيمة لا يستطيع العبقري اتيانها، ولذلك فهو ينظر إلى العباقرة باحتقار، وهم بدورهم ينظرون إليه بازدراء[٤٣].

تعقيب:

لا شك أن الصورة التي رسمها شوبنهاور لنظرية العبقرية تحوي عناصر رومانسية قد حملها شوبنهاور منذ عهد الشباب، حينما كان واقعا تحت تأثير أصحاب النزعة الرومانسية. وهذه العناصر تتضح أولا في تمجيد شوبنهاور للعبقرية تمجيداً لا نجد له نظيراً إلاّ عند الرومانسيين أنفسهم، وتتضح كذلك في فكرة الابداع المطلق المتحرر من كل قيود، سواء كانت قيود الارادة، أو قيود مبدأ العلة، أو قيود المجتمع والعصر الذي يعيش فيه الفنان، فالفنان لا يتقيد بالقواعد التي يسير عليها معاصروه. كذلك أفسحت نظرية شوبنهاور مجالاً لدور

الانفعالات والعواطف اللاعاقلة باعتبارها من الخصائص النفسية المميزة للعبقري، حتى أنه قد قرر أن الانسان المعتدل في انفعالاته لا يمكن أن يكون عبقريا ــ وكذلك تبدو الروح الرومانسية في الأسلوب المفرط في الخيالات والصور الذي كتب به شوبنهاور نظريته في العبقرية.

ومع ذلك، فستبقى هناك نقطة اختلاف أساسية لا يمكن اغفالها: فالنزعة الذاتية هي ما يميز نظرية العبقرية عند الرومانسيين، فالابداع الفني عندهم هو فعل للذات فحسب، لأن الفنان هو الذي يفرض على الطبيعة عواطفه، وانتاجه الفني هو من خلق انفعالاته وعواطفه والصور التي يبدعها خياله. وفي مقابل ذلك نجد أن النزعة الموضوعية هي ما يميز نظرية العبقرية عند شوبنهاور، فالعامل الأساسي والمهم فيها هو ادراك المُثُل، ومعنى ذلك أن هناك دائماً جانبا موضوعيا في رؤ ية العبقري. بل إن شوبنهاور يسمي العبقرية صراحةً بالموضوعية. ولهذا فإن تأثر شوبنهاور بالرومانسية لم يكن تأثراً باطلاق، وينبغي دائماً أن نشير إلى هذا التأثر بشيء من التحفظ.

وإذا كان قد اتضح لنا من الفصل السابق أن نظرية الفن عند شوبنهاور تختلف عن نظرية أفلاطون، فإن بين النظريتين اتفاقاً ــ وإنْ كان اتفاقا من حيث المبدأ ــ حول جانب من نظرية العبقرية، وهو الجانب الذي يتعلق بصلة العبقرية بالجنون.

فأفلاطون يربط العبقرية بالالهام من ناحية، وبالجنون من ناحية أخرى. فهو يقول في محاورة ايون: « الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهَم فيفقد صوابه وعقله، وما دام الانسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر »(٤٤). ومن الواضح أن أفلاطون يربط الالهام في الفن بالجنون، وهو في موضع آخر يتحدث عن الالهام الشعري على أنه نوع من أنواع الهوس الذي يكون مصدره ربات الشعر، فيقول: « مَنْ يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسّه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظناً منه أن مهارته كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعرا، فلا شك أن مصيره الفشل. وذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسهم الهوس »(٤٥). والحقيقة أن أفلاطون يُعد أول فيلسوف روّج لهذا الرأي في الربط بين العبقرية والجنون.

ولكن ينبغي أن نلاحظ أن نظرية شوبنهاور في هذا الصدد تختلف عن نظرية أفلاطون من حيث الأساس الذي قامت عليه كلتا النظريتين، أو بمعنى أدق من حيث صورة العلاقة بين العبقرية والجنون. فأفلاطون يربط بين العبقرية والجنون في علاقة سببية يكون فيها الجنون أو الهوس هو العلة. أمّا شوبنهاور فهو لا يربط بينهما في علاقة سببية بل هو يقرر فحسب نقاطاً للتشابه أو الالتقاء بشكل يمكن أن ترتبط فيه ظاهرة العبقرية بالجنون في شخص واحد.

والحقيقة أن الربط بين العبقرية والمرض العقلي أو النفسي قد شاع في القرن التاسع عشر في مجال الفلسفة، وعلم النفس، وخارجهما. فبحوث بيير جانييه عملت على تضييق الفارق أو الهوّة بين الجنون والعقل السليم، وكان لومبروزو يربط بين فعل الابداع ونوبات الصرع، وعمل شوبنهاور على توكيد الصلة بين العبقرية والجنون، وظهر من بعده نيتشه ليربط بين العبقرية والمرض. وفي القرن الحالي عملت مدرسة التحليل النفسي على تدعيم هذه الرابطة، وأصبح مالرو يرى في الجنون علامة لقلق يسود عصرنا.

والواقع أن محاولات الربط بين العبقرية والجنون لم تنشأ من عدم، ففي تاريخ العبقرية أمثلة كثيرة لحالات ارتبطت فيها العبقرية بالاضطراب العقلي والنفسي بوجه عام. فقد كان عدد كبير من العباقرة على مر العصور مصاباً بهذه الاضطرابات التي وصلت عند البعض إلى حد الجنون الفعلي مثل روسو وألفييري وبايرون وشومان ونيرفال ونيتشه وبودلير، وكان ديستوفسكي مصابا بالصرع، وكانت تنتاب فان جوخ غيبوبة عقلية وهلوسة، وكذلك كان فلوبير ورامبو، والقائمة طويلة(٤٦).

ولكن ظاهرة ارتباط العبقرية بالجنون هي من الظواهر التي تناولها علم النفس بالدراسة، ولذلك لا بدّ أن نعرض بايجاز لوجهة نظر علم النفس الحديث في هذا الصدد.

وعلماء النفس هنا ينقسمون إلى فريقين: أحدهما يدعم ويؤكد على الصلة بين العبقرية والمرض بوجه عام سواء كان عقليا أو نفسيا، وهؤلاء هم أصحاب التحليل النفسي، وهم يعتمدون في رأيهم هذا على أساس أن المرض يثير لدى صاحبه الشعور بالقصور أو النقص الذي يدفعه إلى النبوغ في مجال ما. كذلك

فإنهم يرون أن العبقرية والمرض النفسي مصدرهما واحد هو طاقة اللاشعور الذي ينطوي على صراع، فإذا نجحت الأنا الواعية في حل هذا الصراع ظهر السلوك الابتكاري، وإنْ فشلت ظهر المرض في شكل عصاب. والعمل الفني عند هؤلاء هو ــ كالحلم أو الجنون ــ نوع من التحرر من العقد وصراعات اللاشعور، فهو انفجار لا شعوري يحدث في الحياة الشعورية لتلك الرغبات التي لم ينجح الرقيب في كبتها، والعمل الفني بهذا المعنى هو نوع من الاسقاط أو التسامي لمحتوى اللاشعور(٤٧).

أمّا الفريق الآخر، وهو فريق علم النفس التجريبي الحديث الذي يشكل جمهرة علماء النفس، فهو يرفض النظريات التي تربط بين العبقرية والجنون ويوجّه إلى هذه النظريات عدة انتقادات. ويمكن أن نشير هنا إلى أهم هذه الانتقادات:

فمن ناحية، نجد أن الربط بين العبقرية والجنون بناء على شيوع الاضطراب العقلي والنفسي بين العباقرة هو رأي لا يقوم على أساس، فماذا يمنع الافتراض بأن هذا المرض أو القصور عند العباقرة كان نفسه عائقا لهؤلاء النوابغ، ولولاه لانطلقت امكانياتهم في نطاق يبلغ اضعاف ما حققوه(٤٨).

وعلى ذلك، فإنه يمكن القول بأن العبقرية لا تسلك سبيلها بسبب الجنون بل رغماً عنه. والدليل على ذلك أن هؤلاء العباقرة ظلوا يبدعون رغم أعراض الجنون التي بدأت تظهر عليهم، ولكن ما أنْ انتهت حياتهم بالجنون التام حتى توقف نشاطهم الابداعي. فما أن دخل بودلير ونيتشه وشومان مستشفى الأمراض العقلية حتى توقفت حياتهم الفنية(٤٩).

ومن ناحية أخرى نجد أن المرض قد ينتج عن صراع العبقرية واحتكاكها مع البيئة الاجتماعية المتحجرة ولكن المرض في هذه الحالة لا يكون سببا للعبقرية ولا نتاجا مباشراً لها، بل يكون راجعاً لعوامل أخرى وظروف خاصة. وهذا هو رأي الغالبية من أصحاب الاتجاه التجريبي في علم النفس.

ومن ناحية ثالثة، فإن المرء يمكن أن يتساءل: لماذا يقترن الجنون بالعبقرية عند فرد، ولماذا إذا أصاب غيره الجنون يصبح مجنونا فحسب؟ أليس هذا دليلا على أن ما يشكل العبقرية هو شيء آخر غير المرض! « لأنه لا يكفي أن يكون

الانسان مصاباً بالصرع حتى يصور كما صور فان جوخ . . وما من مراء في أن العباقرة الذين كانوا يتمتعون بصحة عقلية كاملة كثيرون . . . إذ لم يتمكن أطباء الأمراض العقلية أن يجدوا شيئاً ما في حياة جيته ولامارتين وفكتور هوجو وبلزاك وبيجي وكلوديل ورينوار ومونيه، وغيرهم كثيرون »[٥٠].

ولا شك أن مثل هذه الانتقادات العامة تقف في وجه أي محاولة للربط بين العبقرية والجنون، بما في ذلك محاولة شوبنهاور. غير أن هناك بعض الانتقادات الخاصة التي تتعلق بنظرية شوبنهاور على حدة: فإذا كان المجنون عند شوبنهاور يشارك العبقري في تمثل الأشياء بمنأى عن علاقتها الزمانية والمكانية، أي بمنأى عن مبدأ العلة الكافية، فلا شك أن هذا التمثل يكون عند العبقري قدرة تتم بارادته وفي كامل وعيه بشكل يمكنه من ادراك المثال، أمّا عند المجنون فإن هذا التمثل يكون ناتجاً عن عدم قدرة على الربط بين الأشياء.

وإذا كان المجنون يشارك العبقري في أمور كثيرة، فما الذي يشكل الاختلاف بين العبقرية والجنون، « فإذا كان العبقري والمجنون يتشاركان في تحررهما من مبدأ العلة الكافية، وفي تجاهلهما أو عدم صلاحيتهما للواقع التجريبي، وفي تطرفهما وافتقارهما إلى الاعتدال، فأين نجد الاختلاف الأساسي بينهما الذي يُفضي بأحدهما إلى العبقرية، ويودي بالآخر إلى المصحة العقلية »[٥١].

ويمكن الآن أن ننتقل إلى مسألة أخرى وهي صلة العبقرية بالطفولة. والحقيقة أننا قد نتفق مع شوبنهاور في القول بوجود تشابه معين بين العبقرية والطفولة، بحيث يمكن أن ننسب إلى العبقري طابعاً طفوليا، فنقول مع شوبنهاور أن « كل عبقري هو طفل إلى حد ما ». ولكن لا يستتبع هذا صحة القول بأن « كل طفل يكون عبقرياً إلى حد ما » كما زعم شوبنهاور، وذلك لأن التشابه بينهما هو تشابه صوري فحسب، أي تشابه في شكل الرؤ ية عند كل منهما، وليس تشابهاً في مضمونها، فالطفل لا يستطيع أن يدرك المثال الذي هو مناط رؤ ية العبقري، وإن كانت رؤ يته أو ادراكه للأشياء يكون نزيها مثل ادراك العبقري. فالعبقرية إذاً ــ كقدرة عقلية ــ تنطوي على مَلَكَات لا يمكن أن ننسبها للطفولة بحال.

ولا شك أن نظرية شوبنهاور في العبقرية تحمل عناصر كانطية، شأنها في ذلك شأن فلسفته في الفن بوجه عام. والواقع أن نظرية كانط عن العبقرية والفنان

باعتباره خالقاً حرا، كان لها تأثير واضح على معظم النظريات في القرن الثامن عشر والتاسع عشر(٥٢).

وقد عارض كانط ـ كما عارض شوبنهاور ـ فكرة التقليد أو المحاكاة في الفن، لأن الأصالة هي الخاصية المميزة للعبقرية، ومن ثم فإن أعمال العبقري ليست نماذجَ تصدر عن التقليد، بل هي نفسها نماذج يحتذيها الآخرون، فالطبيعة تستعين بالعبقرية من أجل تحديد قواعد الفن. ولهذا يقول كانط(٥٣): « إن كل فرد يوافق على التعارض التام القائم بين العبقرية وروح المحاكاة ».

وهناك مسألة أخرى يلتقي عندها كل من كانط وشوبنهاور، وهي أن كلا منهما قد قصر العبقرية على مجال الفن دون العلم. فالعلم عند كانط يأتي بالاكتساب عن طريق التحصيل والتعلم، والتعلم هو نوع من التقليد، وفي وسع أي انسان أن يتعلم كل نظريات دارون، ولكن ليس في وسع أحد أن يبدع قصائدَ كتلك التي أبدعها هوميروس مهما تعلم من طرائق نظم الشعر(٥٤). ولهذا فإن كانط يقول صراحة: « إن العبقرية هي موهبة فنية وليست موهبة علمية »(٥٥). وشوبنهاور يصل إلى نفس النتيجة وإن اختلفت المقدمات، فهو يقصر العبقرية على الفن على أساس أنها طريقة في النظر إلى الأشياء بمنأى عن مبدأ العلة، وهو ما لا يتحقق في العلم.

والواقع أننا قد نتفق مع شوبنهاور في أن العبقرية الفنية هي أسلوب معين في النظر إلى الأشياء، ولكن هذا لا يستلزم القول بأن هذا الأسلوب هو الشكل الوحيد الممكن لكل عبقرية. فلا شك أن الابداع الفني يختلف في منهجة وخصائصه عن عملية الابداع في مجال العلم، ولكن هذا الاختلاف لا يترتب عليه أن ننسب العبقرية إلى أحدهما ونسلبها عن الآخر. وبعبارة أخرى يمكن القول: « إن الفن والعلم ـ كما يؤكد شوبنهاور ـ مختلفان، ولكن الاختلاف في المنهج والغاية لا ينطوي على تناقض. فكلا من العلم والفن هما نتاج للذكاء الابداعي الذي يتآلف فيه كل من العقل والخيال والحس والحَدْس »(٥٦).

وبعد كل هذه الانتقادات، فإننا لو حاولنا أن نتجاوز هذه المسائل الجزئية لنتأمل جوهر الصورة التي رسمها شوبنهاور للعبقري والعبقرية، لوجدناها صورة متسقة مع مذهبه بوجه عام، ومذهبه في الفن بوجه خاص. فالبُعد التأملي والطابع

المعرفي الذي يميز الفن هو أيضاً ما يميز العبقري، ويُشكل مفتاح شخصيته. فالعبقرية هي في المقام الأول رؤ ية حَدْسية وكشف للوجود، وعقل العبقري هو مرآة واضحة للعالم أو شمس تضيء هذا العالم، وليس مصباحا ينير طريقه الخاص.

وهذا الطابع المميز للعبقرية عند شوبنهاور هو ما يهمنا هنا، لأن هذا الاتجاه المعرفي التأملي هو الاتجاه الأصيل في نظريته عن العبقرية والفن بوجه عام. ولكن كل معرفة لها موضوع، وموضوع الفن هو الوجود والحياة، ومن هنا فإن العبقرية عند شوبنهاور تلتقي عندها الابستمولوجيا بالانطولوجيا.

إن العالم عند شوبنهاور صورة معتمة تتبدّى من خلف ستار كثيف، والعبقري هو مَنْ يملك القدرة على الرؤ ية من خلال هذا الستار السميك. والفن الذي يبدعه هذا العبقري هو بمثابة الضوء الساطع الذي يُسلطه على هذا العالم حتى يتمكن غيره من أن يرى ما رآه. وما يراه العبقري هو «المُثُل» التي تمثل حقائق الأشياء في هذا العالم. تلك هي نظرية شوبنهاور باختصار، وذلك هو المعنى الأصيل فيها، الذي لم يستمده من كانط أو أفلاطون.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا مرة أخرى هو: إذا كانت العبقرية رؤية للمثل مستقلة عن مبدأ العلة ومتحررة من الارادة، وبعبارة أخرى إذا كان الفن هو رؤ ية لحقائق الحياة والوجود، فهل الفن مجرد رؤية؟ ويمكن أن نُرجىء الاجابة على هذا السؤال إلى الفصل الأخير، لأن مفهوم الفن كرؤية هو المفهوم أو الخط الأساسي في هذا البحث، والاجابة عليه تقتضي أن نكمل الصورة كلها أولا، لأن هذا السؤال يتعلق بتقييم النظرية كلها.



الفصل الخامس

ميتافيزيقا الجميل



تمهيد:

عنوان هذا الفصل مقتبس من عنوان مقالة شوبنهاور: On the Metaphysics of the Beautiful and Aesthetics وهي إحدى مقالاته الواردة بكتاب « الحواشي والبواقي ». وهذه المقالة ليست سوى تعليق واستطراد على ما كتبه عن الفن والجمال في كتابه الرئيسي، ولذلك فإن هذا العنوان (ميتافيزيقا الجميل. . .) يحدد لنا طبيعة المعالجة التي تناول بها شوبنهاور موضوع « الجميل »، ويميزها عن المعالجات السابقة التي تناولت هذا الموضوع من وجهة النظر التجريبية فحسب. أمّا « النصوص » الواردة في هذا الفصل ـ والتي تُشكِل موضوعه ـ فهي متناثرة هنا وهناك في الأجزاء الثلاثة لكتابه الرئيسي بوجه خاص.

وهذا الفصل هو خطوة مكملة للفصول السابقة، لأنه إذا كان الفصلان السابقان يناقشان مفهوم الفن والعبقرية بوجه عام، فإن هذا الفصل ـ وكذلك الفصل التالي ـ فيه نوع من التخصيص، لأنه يعالج مفهوم « الجميل » نفسه بوصفه موضوعاً للفن أو لرؤية العبقري. وهكذا فإننا ننتقل بهذا الفصل من التعميم إلى التخصيص.

ولكن معالجة « الجميل » وتحليله تقتضي أن نبحث العلاقة بينه وبين الموضوعات التي ترتبط به من ناحية، وأن نميز بينه وبين الموضوعات التي تختلف عنه من ناحية أخرى. لذلك كان لا بدّ من بحث علاقة « الجميل » بمفهوم « الجليل » باعتبارهما موضوعين للرؤية الجمالية، وهذا سوف يؤدّي بدوره إلى بحث علاقة كل منهما بمفهوم « الجذاب »، أو بمعنى أدق سوف يؤدّي إلى تمييزهما

عن « الجذاب »، لأنه إذا كان الجميل والجليل ــ في مذهب شوبنهاور ــ يرتبطان معاً في علاقة ضرورية ، فإنهما يختلفان تماماً عن الجذاب . وأخيراً فإننا سنبحث العلاقة بين مفهوم الجميل في الفن والجميل في الطبيعة. وسنحرص في هذا الفصل على مناقشة نظرية شوبنهاور مع مقارنتها بأهم النظريات السابقة عليه، وسنعقب عليه بمناقشة تقييم شوبنهاور لنظريتي الجميل والجليل عند كانط.

أولا ـ ميتافيزيقا الجميل ودرجاته

« إن المشكلة الحقيقية « لميتافيزيقا الجميل » يمكن التعبير عنها ببساطة شديدة كالآتي: كيف يمكن أن يتحقق الاشباع والمتعة بالنسبة لموضوع ما، دون أن يكون هناك أي اهتمام مماثل بالنسبة لارادتنا؟ »[١] على هذا النحو يقرر شوبنهاور مشكلة الجميل. فأساس المشكلة هو أننا دائماً لا نتصور وجود اشباع أو متعة دون استثارة لرغبة ما، وسبب هذا أن كل تفكيرنا وأفعالنا وسمعنا وبصرنا تكون بطبيعتها في خدمة رغباتنا الشخصية، سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وسواء كانت هذه الرغبات صغيرة أم كبيرة. ومن هنا فإن كل فرد يتصور ويعتقد بأن المتعة التي نشعر بها إزاء موضوع ما، إنما تنبثق من خلال علاقته بأغراضنا أو بارادتنا، وأن تحقق هذه المتعة دون أن يكون هناك استثارة للارادة سوف يكون أمرا متناقضا، فالاشباع الذي يحققه موضوع ما هو اشباع للارادة.

وشوبنهاور يرى أن الجميل beautiful (Das Schöne) يستثير بالتأكيد اشباعنا ومتعتنا، ولكن هذا يمكن أن يحدث دون اهتمام بأغراضنا الشخصية أو دون استثارة للارادة، وذلك حينما ننظر إلى الأشياء نظرة جمالية خالصة فلا نرى في الموضوعات إلاّ صورها الجوهرية أو « مثلها » الافلاطونية، وبذلك تكون هذه الموضوعات « جميلة »، غير أن هذا لن يحدث إلاّ إذا تحررت الذات من كل ارادة، وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور[٢]: « والحل عندي هو أننا دائماً ما ندرك في « الجميل » الصور الجوهرية والأصيلة للطبيعة الحية واللاحية، وبعبارة أخرى ندرك « مثلها الأفلاطونية »، كما أن هذا الادراك يستلزم وجود نظيره الضروري وهو الذات العارفة المتحررة من كل ارادة، . . . وبهذا الأسلوب تتلاشى الارادة كلية خارج الوعي عند مدخل الادراك الجمالي. . . »

ويتضح لنا من هذا أن الموضوع الجميل عند شوبنهاور هو الموضوع الذي يمكن ادراكه بطريقة جمالية، أو بمعنى أدق أن الموضوع يتحول إلى موضوع جميل عندما نتأمله بهذه الطريقة، وهذا ما يؤكد عليه شوبنهاور[٣] ويفسره في موضع آخر بقوله:

« عندما نقول إن شيئا ما جميل، فنحن نؤكد بذلك أنه يكون موضوعا لتأملنا الجمالي، وهذا له معنيان مزدوجان: فهو من ناحية، يعني أن رؤية الشيء تجعلنا موضوعيين، أعني أننا في تأملنا لذلك الشيء لم نعد واعين بأنفسنا كأفراد، ولكن كذوات عارفة خالية من الارادة، وهو من ناحية أخرى، يعني أننا لا ندرك في الموضوع ذلك الشيء الجزئي، وإنما ندرك فيه « مثالا »، وهذا يحدث فقط طالما أن تأمُلنا لهذا الموضوع لا يكون تابعاً لمبدأ العلة الكافية، ولا يتتبع علاقات الموضوع بأي شيء خارج عنه (والذي يكون دائماً مرتبطا قطعا بعلاقات مع ارادتنا)، وإنما يقوم على الموضوع نفسه ».

وهكذا فإن ادراك الجميل عند شوبنهاور يقتضي أن نجرِّد الموضوع من الزمان والمكان الذي يوجد فيهما، وبالتالي نجرِّده من فرديته، وبهذه الطريقة يصبح الموضوع « مثالا »، ويصبح الفرد المتأمل ذاتا عارفة خالصه، وتتحول الموضوعات الفردية إلى موضوعات جميلة عن طريق تثبيت اللحظة العابرة إلى الأبد. وشوبنهاور يضرب لنا مثالا على ذلك: فيبين لنا أن الشجرة تصبح موضوعا جميلا عندما نتأملها بعين الفنان، وعندئذ يستوي الأمر سواء كانت هذه الشجرة هي الشجرة التي نتأملها أو سلالتها القديمة التي انحدرت عنها، وسواء كان المشاهد هو ذلك الفرد المتأمل أو أي فرد آخر في أي زمان ومكان، فالشيء الجزئي والفرد العارف يتلاشيان، ولا يبقى سوى المثال والذات العارفة الخالصة.

ولكن، إذا كان « الجميل » هو ما يُدرَك بطريقة جمالية، أي يكون موضوعاً للتأمل الموضوعي النزيه، فإنه يترتب على ذلك أن كل شيء يكون جميلا، وذلك طالما أن كل شيء يمكن أن يكون موضوعاً لهذا التأمل الجمالي، وطالما أن كل شيء ينطوي على « مثال ». فحتى أتفه الأشياء تسمح بالتأمل الموضوعي الخالي من الارادة، وبالتالي تكون جميلة، وهذه الحقيقة قد أثبتتها اللوحات الالمانية التي تصور الجماد. والجمال بهذا المعنى يكون مباطناً في الأشياء جميعاً، ولكن التفاوت

بين الأشياء يكون في درجة الجمال. وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور:(٤)

« وحيث أن كل شيء ــ من ناحية ــ يمكن أن يُلاحظ بطريقة موضوعية خالصة، وبمنأى عن كل العلاقات، وحيث أن الارادة ــ من ناحية أخرى ــ تتجلّى في كل شيء يمثل درجة ما لموضوعيتها، حتى أن كل شيء يكون تعبيراً عن مثال، فإنه يترتب على ذلك أن كل شيء يكون أيضاً جميلا . . . ولكن شيئا ما يكون أجمل من شيء آخر، وذلك لأنه يجعل هذا التأمل الموضوعي الخالص أكثر سهولة، وهو يمنح ذاته لهذا التأمل . . . وعندئذ نسميه جميلا جدا ».

ومن هذا يتضح لنا أن درجة الجمال التي يحوزها موضوع ما تتوقف على مدى سهولة الادراك الجمالي لهذا الموضوع: فكلما كان ادراك الموضوع أكثر سهولة، كان الموضوع أكثر جمالا، وهذه السهولة في الادراك الجمالي (وبالتالي ازدياد درجة الجمال في الموضوع) ترجع في رأي شوبنهاور إلى عاملين: فهي ــ من ناحية ــ قد ترجع إلى أن الشيء المفرد يعبر بوضوح وتميز عن مِثال نوعه، بشكل يكون فيه الانتقال من الشيء المفرد إلى المثال ــ وبالتالي إلى حالة التأمل الخالص ــ أمرا سهلا بالنسبة للمشاهد. وهي ــ من ناحية أخرى ــ قد ترجع إلى أن المثال ذاته (الذي يظهر في الموضوع) يمثل درجة عليا من درجات موضوعية الارادة، وبالتالي يكون على درجة عليا من الدلالة والتعبير، ومن ثم يكون ادراكه أكثر سهولة، ويكون الموضوع أكثر جمالا، « ولذا فإن الانسان يكون أكثر جمالا من سائر الموضوعات الأخرى، والكشف عن طبيعته هو الهدف الأسمى للفن »(٥).

ومع ذلك، فإن كل شيء ــ في رأي شوبنهاور ــ له جماله الخاص: فالجمال لا يقتصر على النظام الذي يظهر في وحدة موجود فردي (كما في الجمال البشري)، بل إنه قد يبدو في كل شيء غير منظم وبلا شكل، بل وحتى في كل أداة مصنوعة، لأن هذه الأشياء التي تعبر عن الدرجات الدنيا لتجسد الارادة، يمكن أن تكشف أيضاً عن المُثل الكامنة فيها بوضوح(٦)، وبذلك تبرهن على أنها لا تخلو من الجمال.

ومما سبق نستطيع أن نحدد معنى الجميل عند شوبنهاور، بالقول بأن الموضوع الجميل هو ما يُظهِر أو يكشف عن المِثال الكامن فيه بطريقة واضحة

معبرة. وشوبنهاور[٧] يرى أن هذا المعنى يتضح أيضاً من خلال التحليل اللغوي لكلمة « الجميل »، فيقول: « إن كلمة الجميل schon متصلة بلا شك بالكلمة الانجليزية يُظهِر to show، ولذلك فالجميل هو ما ينبغي أن يكون ذا مظهر أخّاذ showy هو ذلك الذي نراه فيه، فهو « ما يُظهر بطريقة جيدة » أو ما يعرض نفسه بشكل جيد، وباختصار ما يكون مرئياً بطريقة أخّاذة، ولذلك فهو بمثابة التعبير الواضح عن المثل (الأفلاطونية) ذات المغزى ».

ولكن، هل المادة يمكن أن تكون موضوعا جميلا؟ وبعبارة أخرى: هل المادة يمكن أن تكون موضوعاً لتأمل جمالي؟

الحقيقة أن المادة في ذاتها ليست موضوعا جميلا في رأي شوبنهاور وذلك لأنها لا تعبر عن مثال، فالمادة هي حلقة الوصل بين الظاهرة أو الشيء الجزئي وبين المثال، ولأن كل ظاهرة تندرج تحت مبدأ العلة، وبالتالي يلزم أن تعرض نفسها في مادة. وهكذا، فإن المادة عند شوبنهاور أشبه ما تكون بالحامل أو الوسيط بين الفردي أو الجزئي وبين المثال الذي يعبر عنه. ومع ذلك فإن المادة ــ عند شوبنهاور ــ يمكن أن تصبح موضوعا لادراك جمالي، من حيث أن كيفياتها أو صورها العامة تعبر عن المثل الكامنة في الصخور والابنية والمياه، فهي بمثابة الصور العامة الجوهرية لهذه المادة الخام التي تمثل أدنى درجات تجسد الارادة[٨].

والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها من كل ما سبق هي أنه إذا كان الموضوع الجميل هو الموضوع الذي ندركه بطريقة جمالية، فإن غاية الرؤ ية الجمالية في النهاية هي ادراك « المثال »، ومن هنا نستطيع أن نقول إن « الجميل » ــ عند شوبنهاور ــ هو المثال الافلاطوني أو الصورة الجوهرية في الموضوع (وهذا هو الجانب الموضوعي للرؤ ية الجمالية). ولكن المثال نفسه ــ من ناحية أخرى ــ لا يمكن ادراكه إلّا إذا تحولت الذات المدركة إلى ذات عارفة خالصة (وهذا هو الجانب الذاتي في الرؤ ية الجمالية).

وينبغي أن نلاحظ أن الجانب الموضوعي للرؤ ية الجمالية (المثال) يحدد دائماً الجانب الذاتي لها، لأن سهولة ادراك الذات للموضوع تتوقف على مدى وضوح المثال الكامن في هذا الموضوع، وعلى درجته في سلم تموضع الارادة. وبالتالي يمكن القول بأن « المثال » نفسه يحدد درجة الجمال في الموضوع، طالما أنه يحدد

درجة سهولة ادراك الذات للموضوع.

ولكي يكمل شوبنهاور معالجة الجانب الذاتي في رؤية « الجميل »، فإنه يشرح الانطباع الذي يحدثه « الجليل » في الذات، لأن معالجة موضوع الجليل، والتفرقة بينه وبين الجميل تقوم أساساً على هذا الجانب الذاتي في الرؤية الجمالية، فالموضوع في كلتا الحالتين واحد، وهو المثال، وإنما الاختلاف يقع ــ لا في الموضوع ــ ولكن في ادراك الموضوع أو في الأثر الذي يحدثه الموضوع في الذات، أي في الجانب الذاتي للرؤية.

ثانيا ــ الجميل والجليل

ليس شوبنهاور هو أول مَنْ اهتم بمعالجة موضوع الجلال sublimity، فقد سبقه في ذلك الكثير من الفلاسفة وعلماء الجمال من أمثال: كانط وفنكلمان من الألمان، وهاتشيسون والكسندر جيرارد وادموند بيرك من الانجليز.

ولا شك أن محاولتي كانط وبيرك E. Burke في معالجة موضوع الجليل the sublime (Erhaben)، والتفرقة بينه وبين الجميل، تعتبران من أهم المحاولات السابقة على شوبنهاور في تاريخ علم الجمال، فقد عُني كل منهما بهذا الموضوع عناية خاصة في بحثهما الجمالي. وإذا كان شوبنهاور يكرِّس صفحات قليلة لهذا الموضوع، فإن كانط يكرِّس له الصفحات الطوال في « نقد مَلَكَة الحكم »، كما أن بيرك يخصص له مؤلفا كاملا(*). وإذا كان كانط قد تأثر هنا ببيرك، فإننا نستطيع القول ــ كما سيتضح لنا فيما بعد ــ أن شوبنهاور قد تأثر إلى حد كبير بكانط.

وبيرك يفرِّق بين الشعور بالجميل والشعور بالجليل على أساس أن أولهما يقوم على المتعة أو اللذة pleasure، بينما الآخر مؤسس على الألم pain. وعلى الرغم من أن كانط يختلف مع بيرك حول طبيعة الأساس الذي يقوم عليه تحليل الشعور بالجميل والجليل والتمييز بينهما (فهو عند الأول ميتافيزيقي، بينما هو عند الثاني سيكولوجي)، فإنهما يتفقان على أن كلًّا من الجميل والجليل يُعتبران موضوعين للحكم الجمالي aesthetic judgement[٩].

(*) A Philosophical Inquirey into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful.

أ ـ الجميل والجليل بوصفهما موضوعين للتأمل الجمالي:

إذا كان الجميل والجليل موضوعين للحكم الجمالي عند كانط، فإنهما موضوعان للتأمل الجمالي aesthetic contemplation عند شوبنهاور، لأن موضوعهما واحد وهو المثال الأفلاطوني، وإنْ كان التأمل في كلتا الحالتين يتم بطريقتين مختلفتين: فالاختلاف يكمن في الأثر الذي يحدثه الموضوع في هذا التأمل أو في الذات التي تدرك الموضوع، بشكل يجعل من هذا التأمل أمرا سهلا مريحا، أو صعبا فيه عناء. ومعنى هذا أن الاختلاف هنا يكمن في طبيعة الجانب الذاتي للرؤ ية الجمالية والتي وفقاً لها يكون الموضوع إمّا جميلا أو جليلا، وهذه الحقيقة تحتاج إلى مزيد من الايضاح والتحليل:

لقد بات من الواضح أننا بقدر ما نرتفع في يسر وسهولة إلى مرتبة الذات العارفة الخالصة في ادراكنا للموضوعات فلا نرى علاقاتها بارادتنا وإنما « مُثلها »، بقدر ما نكون في مجال « الجميل » أو الشعور بالجمال. وهنا يتساءل شوبنهاور: ماذا يحدث لو أن هذه الموضوعات التي تدعونا للتأمل الخالص كانت لها علاقة عدائية بارادتنا؟ لا شك أننا سنشعر في هذه الحالة بتهديد هذه الموضوعات لجسمنا باعتباره تجسداً للارادة، وسنشعر بسيادة هذه الموضوعات وتلاشي أهمية الجسم أو الارادة أمام ضخامتها الهائلة. ولكن لو افترضنا أننا لم نلتفت إلى هذه العلاقة العدائية بالنسبة لارادتنا، وانصرفنا بوعي عنها، وفصلنا بكل جهد ذواتنا عن ارادتنا، واستسلمنا للمعرفة الخالصة والتأمل الهادىء لهذه الموضوعات كي نرى فيها « مثلها » ـ فإننا في هذه الحالة سنكون في مجال الجليل ، وسيمتلىء شعورنا بالاحساس بالجلال أو الغبطة الروحية .

« وهكذا، فإن ما يميز الشعور بالجليل عن الشعور بالجميل هو: أن المعرفة الخالصة في حالة الجميل تنال السيادة دون صراع، لان جمال الموضوع، أعني تلك الخاصية التي تُسهل معرفة مثاله، يكون قد أزال من الوعي ـــ دون مقاومة، وبالتالي بشكل غير محسوس ـــ الارادة ومعرفة العلاقات التي تكون موضوعا لها، حتى أنه لا يبقى سوى الذات العارفة الخالصة دون أن يكون هناك حتى تذَكُّر للارادة. ومن ناحية أخرى، فإنه في حالة الجليل نجد أن تلك الحالة من المعرفة تتحقق فقط من خلال التخلص الواعي العنيف من

علاقات نفس الموضوع بالارادة »[١٠].

وبناءً على ذلك، فإن الشعور بالجليل يكون مطابقاً للشعور بالجميل من حيث أنهما يفترضان المعرفة الخالصة الخالية من الارادة، ولكنه يتميز فقط عن الشعور بالجميل بخاصية ترفعه فوق العلاقة العدائية لموضوع التأمل. ومعنى هذا أن الذات في ادراكها للموضوع الجميل تكون في حالة هدوء، في حين أنها لا تبلغ هذه الحالة في تأملها للجليل إلّا بعد مقاومة وصراع عنيف، لأن هذا الموضوع يخلق لديها حالة من التهديد أو الاستثارة. والحقيقة أن كانط[١١] قد فطن إلى هذا المعنى من قبل، وهو في ذلك يقول: « إن العقل في تمثل الجليل في الطبيعة يشعر بأنه في حالة استثارة، بينما في حالة الحكم الجمالي على ما يكون من جميل في الطبيعة فإن العقل يكون في حالة تأمل هادىء ».

ب ــ درجات الجليل وأنواعه:

إذا كان للجميل درجات متفاوتة من حيث الجمال، بحسب سهولة الادراك الجمالي الذي يكفل للذات أنْ ترتفع إلى مستوى الذات العارفة الخالصة ــ فكذلك يكون هناك درجات للجليل، وتحول دائم من الجميل إلى الجليل، بحسب صعوبة هذا الادراك، أي بحسب قوة وفعّالية وقرب العلاقة العدائية للموضوع بالنسبة للذات أو الارادة من ناحية، أو ضعفها وبعدها من ناحية أخرى.

ومعنى هذا أن الدرجات العليا الواضحة للجليل هي تلك التي يكون فيها التحدي من جانب الموضوع بالنسبة للارادة قويا، وهنا يكون الجليل متميزاً بوضوح عن الجميل. أمّا الدرجات الضعيفة لانطباع الجليل فهي تلك التي تكون العلاقة العدائية فيها ضعيفة وغير متميزة، وبذلك يكون الفرق هنا بين الجليل والجميل غير ملحوظ، خاصة بالنسبة لمَنْ تكون حساسيتهم الجمالية ضئيلة وخيالهم ضعيفا.

أمّا بالنسبة لأنواع الجليل، فنجد أن شوبنهاور يتابع كانط ويستخدم مصطلحاته في تصنيف الجليل: فهو ــ مثل كانط ــ يميز بين الجلال الحركي dynamical sublime الذي يكون موضوعه « القوة » في الطبيعة أو قوى

الطبيعة، وبين الجلال الرياضي mathematical sublime الذي يكون موضوعه المقدار. فالنوع الأول يشير إذاً إلى عظم في القوة، بينما يشير النوع الثاني إلى عظم أو اتساع هائل في المقدار. ولكن شوبنهاور يضيف إلى تصنيف كانط نوعاً ثالثا من الجلال يكون موضوعه الخلق، ويسميه الخلق الجليل the sublime character.

١ ــ الجلال الحركي:

يهتم شوبنهاور بهذا النوع أكثر من اهتمامه بالنوعين الآخرين للجلال، وهو يبين درجات ألجلال بالتطبيق على هذا النوع. وشوبنهاور يقدم لنا العديد من الأمثلة التي توضح درجات الجليل كما يتبدّى في قوى الطبيعة، وهو يبدأ أولا بالأمثلة الضعيفة للجليل والتي يكون فيها التحول من الجميل إلى الجليل غير ملحوظ، ثم ينتقل بعد ذلك ــ تدريجياً ــ إلى بيان درجات أعلى وأوضح للجليل.

المثال الأول:

الشمس هي مصدر الضوء والدفء معاً. والضوء شرط ضروري للمعرفة، فهو له أثر ملحوظ على معرفة الموضوع الجميل، وهذا يبدو واضحاً في فن المعمار الذي يزداد حظه من الجمال بواسطة الضوء المناسب. أمّا الدفء فهو شرط ضروري لارادة الحياة. ولكن لنتخيل أنفسنا أمام مشهد يسوده جمود الشتاء، حيث تتجمد الطبيعة كلها وتصبح قاسية، وأشعة الشمس الغاربة تعكسها كتل الصخور فتنير المكان دون أن تبعث فيه الدفء ــ عندئذ يصبح هذا المشهد ملائماً للمعرفة الخالصة وليس للارادة. فتأمل الأثر الجمالي للضوء على كتل الصخور، يساعد على ارتقاء الذات العارفة إلى حالة المعرفة الخالصة، فهو دعوة للتأمل. ولكن الذات في ارتقائها هنا ستتطلب نوعاً معيناً من التعالي على مصالح ورغبات الارادة ، لأنه سيكون هناك احساس ـ ولو ضعيف ـ بنقص الدفء المنبعث من الأشعة ، والذي يكون لازماً لارادة الحياة ـ أي سيكون هناك نوع من الاحساس بغياب مبدأ الحياة . وبالتالي فإن الذات في تأملها لهذا المشهد ، ستجد نوعا من المقاومة من جانب موضوع التأمل . وهذه الحالة هي أضعف درجات الجليل(١٢) .

المثال الثاني:

يبين لنا شوبنهاور في المشهد التالي درجة أوضح للشعور بالجليل، لأن غياب مبدأ الحياة، الذي يُشكِل بالتالي استثارة للذات، سوف يبدو هنا بدرجة أوضح:

« لنتخيل أنفسنا وقد انتقلنا إلى مكان موحش جدا، يمتد فيه الأفق إلى مالا نهاية تحت سماء صافية لا تشوبها سحب، والأشجار والنباتات في حالة سكون تام لا يحركها هواء، ولا وجود لحيوانات أو أناس ولا مياه جارية، فالصمت المطبق يغمر المكان. فمثل هذه البيئة تبدو كما لو كانت دعوة إلى الجدية والتأمل، بمنأى عن كل ارادة وعن رغباتها الملحة... ولكن، لنفترض أن هذا المشهد قد تعرّى أيضاً عمّا فيه من نباتات، ولم تظهر فيه سوى صخور جرداء، عندئذ تنزعج الارادة في الحال من انعدام الحياة العضوية التي تعد ضرورية للوجود، فالصحراء تبدو في صورة مخيفة، وحالتنا تصبح أكثر بؤسا ــ وهنا يكون ارتقاؤنا إلى مجال المعرفة الخالصة بأن ننتشل أنفسنا بقوة من اهتمامات الارادة، ولأننا نصرُّ على الاستمرار في حالة المعرفة الخالصة، فإن الشعور بالجليل يظهر بوضوح »(١٣).

المثال الثالث:

يقدم لنا شوبنهاور هنا مشهدين يمثلان صراعا عنيفا لقوى الطبيعة مع الذات بشكل يبدو فيهما الجليل في قمة وضوحه، حتى أن الانسان ذا الخيال والحس الجمالي الضئيل يستطيع أن يميز الجليل كما يبدو في هذين المشهدين:

لنتخيل الطبيعة ثائرة بفعل العاصفة، والسماء غامت بالسحب السوداء الراعدة المتوعدة، وسفوح الجبال البارزة الهائلة الجرداء تحجب الرؤية تماماً، والسيل الغاضب مندفع بقوة، والصحراء في كل مكان، وللريح صفير من بين شقوق الصخور ــ هنا يظهر لنا بوضوح صراعنا مع الطبيعة العدائية بالنسبة لارادتنا. ولكن طالما لم يطغ القلق علينا، ولم تعبأ الذات بهذه العلاقة العدائية، وراحت تتأمل صراع الطبيعة هذا، لتدرك « مثل » هذه الموضوعات، فإنه يسود الذات في هذه الحالة انطباع الجليل.

ولكن هذا الانطباع يصبح أكثر قوة حينما نرى أمام أعيننا صراع العناصر الثائرة في الطبيعة على نطاق أوسع، ففي مثل هذا المشهد لا نستطيع أن نسمع أصواتنا نفسها، بسبب هدير مياه الشلال الساقطة ـ أو حينما نشهد من بعيد عاصفة البحر الهائج حيث تهدر أمواجه الجبلية التي تندفع بشراسة لتصدم السفوح القائمة الانحدار، وتقذف رذاذها عالياً في الهواء، فالعاصفة تدوي والبحر يرغي ويزبد، وأضواء البرق تنفذ من خلال السحب السوداء، بينما قصف الرعد قد طغى على صوت العاصفة والبحر[١٤].

والنتيجة التي يريد أن يخلص إليها شوبنهاور من هذا، هي أن الشعور بالجليل يكون في قمته عندما يكون هناك وعي أو شعور عند المشاهد بطبيعته المزدوجة: فهو يرى ذاته ــ من ناحية ــ كفرد أو كظاهرة متلاشية يمكن أن تسحقها أي لمسة من قوى الطبيعة الجبارة، ولكنه ــ من ناحية أخرى ــ يرى ذاته كذات عارفة خالصة لا يكون هذا الصراع سوى تمثل لها. وفي هذا يقع أكمل انطباع للجليل.

والحقيقة أن شوبنهاور في تفسيره للجلال الحركي لا يقدم لنا سوى الأمثلة أو المشاهد السابقة التي تدل بلا شك على أنها صورت بأسلوب أديب ذي خيال خصب. ولكن ربما كانت هذه الظاهرة نفسها ميزة تحمد لشوبنهاور، لا نقيصة تؤخذ عليه، فشوبنهاور بذلك قد جسَّد لنا الجليل، وقدمه لنا في صورة عيانية بعدت عن التجريد وغموض المصطلحات.

٢ ـ الجلال الرياضي:

إذا كان كانط يستخدم مصطلح الجليل الرياضي ليشير به إلى عظم في المقدار quantity، فإن شوبنهاور يتابع كانط(*) ويرى أن انطباع الجليل الرياضي ينشأ بتخيلنا لاتساع غير محدود في المكان والزمان، فضخامة الموضوع في هذه الحالة سوف تجعل الفرد يتضاءل إلى حد التلاشي:

(*) على الرغم من أن شوبنهاور يتابع كانط في مصطلحاته كما يقرُّ هو نفسه بذلك، إلاّ أنه يرى أن معالجته لطبيعة وماهية الجليل تختلف عن معالجة كانط كما سنرى فيما بعد.

« فلو أننا استغرقنا في تأمل الاتساع اللانهائي للكون من حيث المكان والزمان، فتأملنا آلاف السنين التي مضت أو التي ستأتي، ولو أن السماء في الليل كشفت لنا عن عوالم لا تُحصى، وفرضت بالتالي على وعينا الشعور بالاتساع غير المحدود للكون ـــ لشعرنا عندئذ بأنفسنا تتلاشى، ولشعرنا بذواتنا ـــ كأفراد أو كأجسام أو كظواهر عابرة للارادة ـــ تفنى وتتلاشى في طي العدم، كقطرات ماء في محيط. ولكن على الفور ينشأ في مقابل شبح عدميتنا. . . الوعي المباشر بأن كل هذه العوالم إنما توجد فحسب كتمثلات لنا. . . »[١٥].

وهكذا يعتقد شوبنهاور بأن هذا التقابل بين الشعور بضآلة أو تفاهة الذات أمام اتساع الكون اللانهائي (في حالة الجليل الرياضي) أو قوى الطبيعة الهائلة (في حالة الجليل الحركي)، وبين الشعور بأنفسنا في نفس الوقت كذوات عارفة خالصة لا تكون هذه الموضوعات سوى تمثلات لها، نقول إن شوبنهاور يعتقد بأن هذا التقابل هو أصل ومنشأ الشعور بالجليل.

غير أن الشعور بالجلال الرياضي قد لا يكون موضوعه الكون الهائل، فقد ينشأ هذا الشعور عن موضوعات محددة في المكان، ذات اتساع هائل أو ارتفاع شاهق، وهكذا، فإن الشعور بالجليل الرياضي يمكن أن ينشأ عندما نتأمل المكان بأبعاده الثلاثة، كما يكون في حالة تأمل قبة كنيسة واسعة وشاهقة الارتفاع مثل: قبة كنيسة القديس بيتر في روما، والقديس بول في لندن.

وبالمثل، فإن انطباع الجليل الرياضي قد ينشأ نتيجة عامل زمني في موضوع التأمل: فبعض الموضوعات تثير فينا هذا الانطباع، لا بسبب اتساعها المكاني فحسب، ولكن أيضاً بسبب عمرها الكبير، أي استمرارها عبر الزمان، فنحن في حضرة هذه الموضوعات نشعر بأنفسنا تتضاءل أمامها، ومع ذلك نتأملها في متعة. ومن أمثلة هذا النوع من الموضوعات: الجبال الشاهقة الارتفاع، والاهرامات المصرية، والأطلال الهائلة للآثار العظيمة[١٦].

٣ ـــ الجلال الخلقي:

يحاول شوبنهاور أن يطبق مفهومه وتفسيره للجليل على الجانب الأخلاقي،

وفي هذه الحالة يسمي الخلق « الخلق الجليل » أو « الخلق السامي »، فهنا نجد في هذا الخلق نوعاً من المقاومة أو السمو على الموضوعات التي تستثير الارادة (أي الموضوعات التي تكون مجالاً لسخطها أو رضاها)، وبذلك يتحقق للذات أن تسمو وتتأمل هذه الموضوعات دون تأثر بها، فتتحول بذلك إلى ذات عارفة خالصة، أي ذات سامية أو جليلة. وفي هذا يقول شوبنهاور:(١٧)

« فمثل هذا الخلق ينشأ من أن الارادة لا تثيرها الموضوعات التي أُعِدت تماماً لاثارتها، وأن المعرفة قد احتفظت بسيادتها في حضور هذه الموضوعات. والانسان ذو الخلق الجليل سوف ينظر بالتالي إلى الناس بطريقة موضوعية خالصة، وليس بالرجوع إلى ما يمكن أن يكون هناك من العلاقات التي تربطهم بارادته: فهو - على سبيل المثال - سوف يلحظ رذائلهم، بل وحتى كراهيتهم وظلمهم له، فلا يستثير ذلك كراهيته لهم، وسيشاهد سعادتهم دون حسد، وسيدرك فضائلهم دون أن يرغب في أي ارتباط بهم، وسيدرك جمال النساء دون أن يشتهيهنّ، فسعادته أو تعاسته لن تؤثر فيه بدرجة كبيرة »..

وهكذا يرى شوبنهاور أن الانسان الذي يتصف بمثل هذا الخلق الجليل، سوف يصدق عليه وصف هاملت لهوراشيو:

« لقد كنت دائماً في معاناتك لكل شيء،

كَمَنْ لم يعان شيئا.

فقد تقبَّلتَ مصائب الدهر وحظوظه،

بنفس الروح ».

وقبل أن ننتقل إلى موضوع آخر، نود أن نشير هنا إلى بعض الملاحظات العامة حول موضوع الجلال. ولا شك أننا نلاحظ أولا أن الخصائص التي يخلعها شوبنهاور على الانسان ذي الخلق الجليل، هي نفس الخصائص التي يخلعها على القديس. ونلاحظ ثانيا أن تفسيره للجلال الخلقي متوافق مع تفسيره لمفهوم الجليل بوجه عام، فالشعور بالجلال هنا يكون أيضاً من خلال مقاومة الموضوعات التي تستثير الارادة، وهذا يقتضي نوعاً من الجهد أو التعالي من جانب الذات على

الموضوع، حتى يمكنها أن ترتقي إلى مرتبة الذات العارفة الخالصة. وهذه المقاومة أو الجهد أو التعالي، هي الأصل في الشعور بالجلال أيّاً كان نوعه.

وبالاضافة إلى ذلك، فإننا نستطيع أن نلاحظ مسألة هامة في تحليل شوبنهاور للجليل: فإذا كان تأمل الجليل عند شوبنهاور هو عبارة عن عملية تعالٍ أو تسامٍ واعٍ على الارادة، أو ــ بمعنى أدق ــ على العلاقة العدائية لموضوع التأمل بالنسبة للارادة، فينبغي أن نلاحظ أن هذا لا يأتي دفعة واحدة، بل هو يحدث على مرحلتين: والمرحلة الأولى هي التي تشعر فيها الذات باستثارة أو بصراع مع الموضوعات الماثلة أمامها، وينجم عن ذلك شعور الذات أو الارادة بالضآلة والقهر أمام قوة هذه الموضوعات (كما في حالة الجلال الحركي)، أو حجمها الهائل (كما في حالة الجلال الرياضي)، أو ضغطها المُلح (كما في حالة الجلال الخلقي). أمّا المرحلة الثانية، فهي مرحلة التعالي على هذا الشعور وعلى هذه العلاقة العدائية، عن طريق تحول الذات إلى ذات عارفة خالصة، وذلك يتم بشيء من المجهود الذي تتفاوت درجاته حسب قوة العلاقة العدائية.

وهذه الخاصية التي تميز تأمل الجليل ليست موجودة في حالة تأمل الجميل، لأن الذات في تأملها للجميل لا تجد مجهوداً ومقاومة من جانب الموضوع. وإذا دققنا النظر في تحليل كانط للجليل، فسنجد أن هذه الخاصية متضمنة في كتاباته، وإنْ كان بشكل غير واضح(*). فكانط على سبيل المثال يصرِّح بأن الموضوعات الجليلة أو الموضوعات التي تثير فينا الشعور بالجلال لا بدّ أن تكون موضوعات مخيفة fearful، ولكنها في نفس الوقت لا يجب أن تستثير خوفا فعليا، أي يجب

(*) تظهر هذه الخاصية بوضوح في تحليل برادلي A. C. Baradley لخبرة الجليل، فهو يميز بين سيكولوجية الخبرة بالجميل والجليل، على أساس أنه في حالة الجميل تكون هذه الخبرة ايجابية affirmative، فيكون هناك احساس مباشر بالانسجام بين الموضوعات الجميلة والذات المتأملة، وهذا الاحساس يظهر في نوع من التعاطف أو المتعة أمّا في خبرة الجليل، فيكون هناك مرحلتان: المرحلة الأولى سلبية negative لأنه يكون هناك احساس بالضعف أو الضآلة في حضور الموضوع الجليل. أمّا المرحلة الثانية فهي ايجابية، لأنها أشبه برد فعل يحدث على الحالة الشعورية التي تحدث في المرحلة الأولى، فينشأ شعور بتعالي الذات والتوحد مع الموضوع. (see: Knox: The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, P. 90 F).

أن يكون هناك عدم وعي بوجود الخطر الذي يهدد الشخص، لأن هذا من شأنه أن يوقظ غريزة حفظ النوع، ويعوق بالتالي الحكم على الجليل، ولهذا يقول كانط[١٨]: « إن مَنْ يسيطر عليه الخوف لا يمكن أن يقوم بالحكم على الجليل في الطبيعة، إلاّ بقدر ما يمكن للشخص الذي تتحكم فيه ميوله وشهواته أنْ يحكم على الجميل ». ومعنى ذلك أن الشعور بالخوف ـ في نظر كانط ـ يولّد عائقا يحول بيننا وبين ادراك الجليل، ولهذا لا بدّ أن يكون هناك نوع من المقاومة resistance لهذا الشعور، وبذلك يتولّد لدينا نوع من الشعور بانتصار الذات على الطبيعة. وهكذا، فإذا كان الشعور بالجميل عند كانط يولّد لدينا حالة من الانسجام harmony مع موضوعات الطبيعة، فإن الشعور بالجليل يخلق لدينا حالة من الاستثارة أو التنافر، ولكنه ينتهي بالانسجام الذي ينتج عن انتفاء الخوف[١٩].

وهذا الاتجاه الذي أرهصت به كتابات كانط، وكان واضحاً عند شوبنهاور، وصريحاً ناصعا عند برادلي، لا نجد له نظيرا عند بيرك الذي رأى أن الشعور بالجليل متأصل في الخوف، ولهذا كانت خبرة الجليل عنده ذات بعد واحد أو مرحلة واحدة. فالخوف عند بيرك هو جوهر وغاية الشعور بالجليل سواء سبب ذلك جهلا بالموضوع، أو غموضا فيه، أو قوة باطنة في هذا الموضوع. فقد ذهب بيرك إلى القول بأن أي شيء يكون مخيفا لنظرنا يكون جليلا، وأن الغموض بصفة عامة يُعد ضرورياً لجعل أي موضوع مخيفا، لأن جهلنا بالشيء هو مصدر دهشتنا، وهو يوقظ عواطفنا. . . .، كذلك فإن القوة هي مصدر آخر للجليل، لأنها ترتبط بالعنف والألم والخوف[٢٠].

وفي هذا الاتجاه سار جيرارد الذي قال بأن « الموضوعات التي تثير الفزع. . . هي بصفة عامة موضوعات جليلة، لأن الفزع دائماً ما ينطوي على دهشة تستولي على الروح وتعطل كل انفعالاتها. . »[٢١].

ثالثا ــ الجميل والجذاب

إذا كان الجميل والجليل يشتركان في كونهما موضوعين للتأمل الجمالي الخالص أو النزيه، فإن من خاصية الجذاب أنه يتعارض مع طبيعة هذا التأمل الجمالي نفسه، لأنه يكون موضوعا للتأمل غير النزيه، وهو بذلك يختلف عن الجميل والجليل معاً.

والحقيقة أن الجذاب the attractive (das reizende) أو الساحر the charming هو المقابل الدقيق للجليل عند شوبنهاور. لأنه إذا كان الشعور بالجليل ينشأ من أن شيئاً ما غير ملائم للارادة قد أصبح موضوعاً للتأمل الخالص، من خلال التعالي الواعي الحر على الارادة ومصالحها أو اهتماماتها، فإن الجذّاب ــعلى العكس من ذلك ــ هو الشيء الذي يستثير الارادة بواسطة الموضوعات التي تروقها، بأن يقدم لها موضوعا ملائما. وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور: (٢٢) « إن الأضداد تلقي الأضواء على بعضها، وهذه الملحوظة قد تكون في محلها هنا، فإن المقابل الصحيح للجليل الذي لا يُميَّز لأول وهلة هو: الساحر أو الجذاب. فهذه الكلمة تعني بالنسبة لي: ذلك الشيء الذي يستثير الارادة بأن يحقق لها رغباتها أو اشباعها بطريقة مباشرة ».

وينبغي أن نلاحظ أن الموضوع الجليل يستثير الارادة أيضا، وبالتالي يعوق التأمل الجمالي. ولكن ذلك لا يعني أنه يتساوى والموضوع الجذاب، لأن الاستثارة هنا تكون بتقديم موضوع غير ملائم للارادة، بينما يكون الموضوع ملائما في حالة الجذاب. ومن ناحية أخرى ــوهي الأهم ــ فإن الجليل لا يكون جليلاً إلاّ إذا تعالت الذات على هذه الاستثارة، أو على العلاقة العدائية

للموضوع تجاه الذات، في حين أن هذا لا يحدث في حالة الجذاب، لأن طبيعة الجذاب نفسه لا تسمح بالتأمل النزيه.

وبناءً على ذلك، فإن الساحر أو الجذاب يختلف بالمثل عن الجميل تماما. والاعتقاد بأن الجميل هو الساحر أو الجذاب، إنما يكون نتاجاً للتعميم الذي يفتقر إلى التفرقة الدقيقة. صحيح أن الجميل قد يكون مشرقا ومبهجا، ولكن ذلك لا يعني القول بأن كل ما يكون مشرقا ومبهجا لا بدّ أن يكون جذابا. فالجذاب من شأنه أن يسحب المشاهد بعيداً عن التأمل الخالص النزيه، الذي يتطلبه كل ادراك للجميل[٢٣].

وإذا كان الساحر أو الجذاب هو المثير the exciting، فإن شوبنهاور يشير إلى نوعين من الساحر في مجال الفن، وإنْ كانا غير جديرين به: وأحد هذين النوعين يمكن أن يُسمى بالمظهر الايجابي للساحر أو المثير والثاني بالمظهر السلبي له، أي الذي يحقق الاستثارة بشكل سلبي.

والنوع الأول يمكن أن نجده في اللوحات الألمانية التي تصور الجماد، وخاصة اللوحات التي تصور أدوات الطعام، فهي عن طريق التشابه الخادع للصورة تثير بالضرورة الشهية للأشياء التي تمثلها، وهذا نوع من الاثارة يضع حداً لكل تأمل جمالي. وشوبنهاور لا يعترض على أن تكون « الفاكهة » مثلا موضوعا للتصوير، فالفاكهة في حد ذاتها يجوز أن تُتخَذ موضوعاً في لوحة ما، لأننا يمكن أن ننظر إليها عندئذ على أنها نتاج لنمو الزهرة، وكانتاج جميل للطبيعة من حيث الشكل واللون، دون أن نجد أنفسنا مضطرين إلى التفكير فيها باعتبارها صالحة للأكل. ولكن غير الجائز هو أن تُوظف الفاكهة مع عناصر أخرى في لوحة ما لاستثارة ارادة المشاهد. وشوبنهاور يرى أن هذا ـ للأسف ـ كثيراً ما يحدث، فغالبا ما نجد تصويرا ـ في صورة طبيعية خادعة ـ لاطباق جاهزة من محار ورنجة وكابوريا وخبز ونبيذ، ونحو ذلك من الأشياء التي يجب أن تكون موضوع استنكار[٢٤].

وهناك مثال آخر لهذا النوع الايجابي من الساحر أو المثير في التصوير التاريخي والنحت، وإنْ كان يتخذ هنا شكلا آخر. فالساحر هنا يقوم على العُرْي nakedness، أي على تصوير أشخاص عارية يكون وضعها وثيابها ومعالجتها

العامة متعمدة لاثارة عواطف المشاهد، وهكذا يتلاشى في الحال التأمل الجمالي النزيه، وتبطُل غاية الفن. وهذا النوع من الخطأ يناظر الخطأ السابق في اللوحات الالمانية التي تصور الجماد. وشوبنهاور[٢٥] يرى « أن القدماء ـ في الغالب ـ قد تخلّصوا من هذا الخطأ في تمثلاتهم للجمال والعُرْي الكامل للصورة، لأن الفنان نفسه قد أبدع ذلك في روح موضوعية خالصة مليئة بالجمال النموذجي، وليس بروح الذاتية والشهوانية الوضيعة. وهكذا، يجب أن يُجتنب الساحر دائماً في كل فن ».

وفي مقابل ذلك النوع الايجابي للساحر أو المثير، يشير شوبنهاور إلى النوع السلبي له في الفن، ويرى أنه معيب في الفن أكثر من النوع الأول. وهذا النوع السلبي للمثير هو ذلك النوع المثير للاشمئزاز أو الكريه، وهو مثل الساحر تماماً من حيث أنه يوقظ أو يستثير ارادة المشاهد، غير أن الاستثارة هنا تكون بشكل سلبي يتمثل في نوع من النفور أو التعارض الحاد بين الارادة والموضوع المُدرَك، لأن العمل الفني هنا يقدم للارادة موضوعات تبغضها أو تشمئز منها. ولا شك أن هذا النوع يزعج التأمل الجمالي ويعكر صفوه، « ولذلك فقد كان من المسلم به دائماً في الفن أن ما يكون قبيحا فهو غير جائز كلية، وما يكون غير مثير للاشمئزاز فهو مسموح به حين يكون فى موضعه اللائق »[٢٦].

* * *

لو حاولنا أن نخلص إلى المعنى العام في نظرية شوبنهاور هنا، لأمكننا القول أن الجذاب أو الساحر أو المثير ـ سواء كان ايجابيا أو سلبيا ـ هو الموضوع الذي يستثير الارادة بوجه عام، وبالتالي يعوق التأمل الجمالي النزيه الذي هو شرط لادراك الجميل. ورفض شوبنهاور لمفهوم الجذاب في الفن، هو تأكيد على أهمية الرؤ ية النزيهة للجميل.

والواقع أن نظرية شوبنهاور في الرؤ ية النزيهة كانت موضع اهتمام كانط، حينما جعلها الشرط الأول في الحكم الجمالي. فكانط يرفض فكرة « الملائم » أو « النافع » في تقويم الجميل، ويرى أن الحكم على الجميل هو حكم ليست فيه أية مصلحة، ويخلو من كل غرض أو منفعة، وهو باختصار حكم نزيه.

ولا شك أن فكرة النزاهة disinterestedness ـ باعتبارها خاصية مميزة لادراك وتقويم الجميل ـ لم تكن فكرة جديدة تماماً على كانط، على الرغم من أنه لم يتمكن أحد قبله من أن يعالج هذه الفكرة بنفس الدقة، والمهارة المنهجية. ويستثنى من ذلك ـ إلى حدٍ ما ـ مندلسون Mendelssohn من السابقين على كانط، ويستثنى شوبنهاور من التالين له، فقد كانا مهتمين بعمق بهـذه المشكلة(٢٧). والحقيقة أن هذه الفكرة قد احتلت محور مباحث شوبنهاور الجمالية، واهتمام شوبنهاور بها يفوق اهتمام كانط، ولن نجانب الصواب إذا قلنا: إن الخبرة الجمالية عند شوبنهاور هي خبرة بالتأمل الجمالي النزيه.

رابعا: الجميل في الفن والطبيعة

موضوع الصلة والتفرقة بين الجميل في الفن والجميل في الطبيعة، أو بين العمل الفني والموضوع الطبيعي، هو موضوع قديم في تاريخ الدراسات الجمالية. « ولعلّ أول تفرقة في سبيل تحديد العمل الفني هي تلك التفرقة التي وضعها أرسطو واتباعه حين فرّقوا بين الطبيعة والفن، على أساس أن الموضوع الطبيعي هو الموضوع المنطوي على صورة باطنية، أي صورة طبيعية، في حين أن العمل الفني.. تُفرَض عليه صورة صناعية خارجية »(٢٨).

وقد كانت هذه التفرقة واضحة في العصر الحديث عند كانط. فقد كان الفن عند كانط نشاطاً حرا في مقابل الطبيعة التي هي نشاط تلقائي، فالفارق بينهما هو كالفارق بين الصناعة المقصودة والنشاط. ولذلك، فإن الموضوعات الطبيعية ـ عند كانط ـ لا يمكن اعتبارها أعمالا فنية ـ مهما كان من درجة جمالها ـ طالما أنها لم تصدر عن تأمل فكري أو ادراك سابق لغاية متصورة(٢٩).

ومع ذلك، فقد ظهرت في العصر الحديث نظريات ومذاهب تمجد الطبيعة وتراها المنبع الخصب لكل جميل في الفن، وتقول بأن الفن مجرد مرآة أو محاكاة للطبيعة، فالطبيعة كانت عندهم المثل الأعلى للجمال الذي يجب أن يحتذيه الفنان، وهذا واضح فيما يُسمى بالنزعة الطبيعية التي نادى بها ديدرو ورينازن وريسكن(٣٠).

غير أن هذه النظريات والنزعات قد أخلَت السبيل بعد ذلك للنزعات التعبيرية والرمزية. وقد أصبح علم الجمال المعاصر ينظر إلى الطبيعة أو الموضوع

الطبيعي بوصفه موضوعاً محايدا لا يدخل ميدان الاستطيقي أو اللااستطيقي، فهو موضوع تعوزه الصفة الاستطيقية. أي أن الموضوع الطبيعي لا يكتسب صبغته وقيمته الجمالية إلاّ من خلال عين الفنان، وبذلك يتحول من موضوع جميل إلى تعبير جميل. فالموضوع الطبيعي إذاً ليس ثمرة للخلق والابتكار، وليس موضوعاً للذوق والنقد، وبالتالي فهو يخرج من مجال الاستطيقا أو علم الجمال[٣١].

ولكن، إذا كان الموضوع الطبيعي لا يدخل في مجال الاستطيقا، فإن ذلك لا يعني أنه موضوع غير جميل، بل ــ على العكس من ذلك ــ نجد أن كثيرا من موضوعات الطبيعة تتصف بالجمال، وتشبه كثيراً من خصائص الجميل في الفن.

والسؤال الآن: ما موقف شوبنهاور من هذه الاتجاهات؟ والحقيقة أننا لو تأملنا آراء شوبنهاور في هذا الصدد(*)، لوجدناه ينسب الجمال إلى الموضوعات الطبيعية، وها هو يصيح متعجبا: « يا لجمال الطبيعة »! فليس هذا القول غريباً على فيلسوف يرى أن الطبيعة التي لم تمتد إليها يد الانسان تتزين في أحسن أسلوب، وتكتسي بالزهور والنباتات التي تفصح عن رشاقة طبيعية، ومن ثم فإن « كل نبات مهمل يصبح في الحال جميلا »[٣٢].

وشوبنهاور لا ينسب الجمال الى الموضوعات الطبيعية فحسب، بل إنه يرى ــ علاوة على ذلك ــ أن الجميل في الطبيعة يتفق مع الجميل في الفن في بعض الخصائص. فمن أهم خصائص الجميل في الفن عند شوبنهاور أنه لا يرتبط بالنافع، فأعمال الفنون الجميلة ليست موضوعاً نافعا في الحياة، وهذا يصدق أيضاً على الجميل في الطبيعة، وشوبنهاور[٣٣] يقول في هذا الصدد: « إننا نادراً ما نرى الجميل ــ حتى بعيداً عن هذه الأعمال الفنية ــ مرتبطا بالنافع. فالأشجار الباسقة لا تحمل ثمارا، والأشجار المثمرة تكون عرجاً صغاراً قبيحة الشكل. والحديقة المليئة بالزهور لا تعطي ثمارا، والحديقة الصغيرة ذات النبت الشيطاني تكون غالباً فيها زهور ذات أريج عطر. وإن أجمل المباني ليست أنفعها، فالمعبد ليس مكانا للسكنى بحال ».

(*) آراء شوبنهاور في هذا المجال متفرقة في مواضع عديدة بكتابه الرئيسي، وقد لاقينا جهداً في تجميعها بحيث تشكل مادة مترابطة لموضوع واحد.

ومن ناحية أخرى، فقد اعتبر شوبنهاور الطبيعة موضوعا للتأمل والمتعة الجمالية شأنها في ذلك شأن العمل الفني(*)، « فالمتعة الجمالية تبقى واحدة، سواء تحققت من خلال عمل فني، أو بطريقة مباشرة من خلال تأمل الطبيعة والحياة »(٣٤). وذلك لأنه إذا كان الجميل هو المثال، فالمثال يوجد أيضاً في الموضوعات الطبيعية.

ولكن، هل معنى ذلك أن شوبنهاور يُوجِد بين مفهوم الجميل في الفن والطبيعة، أو يقول بالمحاكاة؟ كلا، فإن شوبنهاور ــ كما رأينا فيما سبق ــ يصرِّح بأنه إذا كان الموضوع الطبيعي ينطوي على المثال، فإن ذلك يكون بشكل مبتور أو ناقص من ناحية، ويكون غير مجرد من شوائبه من ناحية أخرى، فالفنان المتأمل يكمل بخياله ذلك المثال الناقص الذي أرادت الطبيعة صنعه، ويجرِّده من العارض والواقعي، ويضمنه عمله الفني، وبالتالي يصبح ادراك هذا المثال أكثر سهولة. ومعنى ذلك أن هناك دائما شيئا زائدا في الفن ليس متضمنا في الطبيعة.

ومن هنا، فإن شوبنهاور يرفض تماماً فكرة المحاكاة في الفن، وهو لكي يبرهن على ذلك فإنه يفسِّر لنا أولا كيف يتحقق الجمال أو الجميل في الطبيعة، ثم يبين لنا بعد ذلك كيف يتحقق الجميل في الفن، ويمكن أن نُفسِّر مفهوم الجمال في الطبيعة في السطور التالية:

الكائنات كلها ــ عند شوبنهاور ــ هي ظواهر للارادة تمثل درجات مختلفة لتجسدها. وكل ظاهرة من هذه الظواهر تنطوي على كثرة في صورتها، فحتى الشجرة تكون عبارة عن مجموع متسق من الأنسجة أو الألياف النابتة المكررة التي لا يُحصى عددها. ولكن هذا التأليف يظهر ــ بلا شك ــ في شكل أكثر تعقيداً في الظواهر الأعلى لتجسد الارادة، فالجسم البشري ــ على سبيل المثال ــ هو نظام معقد جدا لأجزاء مختلفة كل منها يكون له حياته الخاصة، ولكنه يكون تابعاً للكل. « ووجود كل هذه الأجزاء في الهيئة الصحيحة، بحيث تكون تابعة للكل، ومتوافقة مع بعضها البعض، وبحيث تعمل في انسجام كي تعبر عن الكل، فلا يكون هناك شيء زائد عن الحاجة ولا شيء فيه تضييق ــ كل هذه الأمور هي

(*) انظر الفصل السابق ص ١٢٨ وما بعدها.

الشروط النادرة التي يكون نتاجها الجمال، أي الطابع المميز للنوع المعبر عنه بشكل تام. والجمال يتحقق في الطبيعة على هذا النحو»[٣٥].

ويتضح من هذا أن الجمال في الموضوع الطبيعي يكون بحسب ائتلاف وانسجام أجزاء هذا الموضوع، بحيث تعبر عن المثال الذي هو الجميل. ولكن، كيف يتحقق الجميل في الفن؟

هنا يبين لنا شوبنهاور أن الفنان عندما يحقق الجميل في عمله الفني لا يحاكي الطبيعة، لأن الفنان لا يتلقى معايير الجمال من الطبيعة، وإنما هي من خلق عقله، فهي متضمنة فيه بطريقة قَبْلية، وبالاضافة إلى ذلك، فإن الجميل، أي المثال أو الطابع المميز للنوع، هو ــ كما رأينا ــ نادراً ما يتحقق بشكل كامل في الطبيعة. ولذلك، فإن الفنان عندما يخلق الجميل فإنه لا يحاكي الطبيعة، بل تكون لديه صورة هذا الجميل في ذهنه، فيكتشف المثال الكامن في الطبيعة، ويضمنه عمله الفني. فالفنان إذا لم تكن لديه صورة قَبْلية عن هذا الجميل، فإنه لن يستطيع أن يكتشف هذا المثال الكامن في الطبيعة. ولذلك، فإن القدرة على رؤية المثال ــ وبالتالي معرفة الجميل ــ هي قدرة مرجعها أن الفنان تكون لديه معرفة مسبقة بما يجب أن يكون عليه الجمال. وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور:[٣٦].

« قد يدّعي المرء بأن الفن يحقق الجميل بواسطة محاكاة الطبيعة. ولكن، كيف يمكن للفنان أن يتعرّف على النموذج الكامل الذي يجب أن يحاكيه، وأن يميزه من بين النماذج الرديئة، إنْ لم يكن يتصور سلفاً الجميل بشكل قَبْلي!؟ وبجانب ذلك، فهل انتجت الطبيعة ذات مرة موجودا بشريا متقن الجمال في كل أجزائه!؟ وقد كان هناك ظن بأن الفنان يبحث عن الأجزاء الجميلة الموزعة بين عدد من الموجودات البشرية المختلفة ومن بينها يشيد كلا جميلا، وهذا رأي معوج أحمق. لأننا سوف نسأل: كيف يمكن للفنان أن يعرف أن هذه الأجزاء بعينها ــ لا سواها ــ هي الأجزاء الجميلة ؟ . . . ليست هناك معرفة بالجميل تكون ممكنة بطريقة بَعْدية خالصة، ومن مجرد التجربة، فهي دائماً ــ على الأقل جزئيا ــ تكون قَبْلية . . . ».

وإذا كانت المعرفة بالجميل هي معرفة قَبْلية، فإن شوبنهاور حريص على أن

يبين لنا أن هذه المعرفة القَبْلية تختلف عن صور مبدأ العلة التي نعرفها بطريقة قَبْلية أيضاً. وذلك لأن صور مبدأ العلة هي الصور العامة للظواهر، فهي تكوِّن امكانية المعرفة بصفة عامة، أو الكيفية والشكل العام الذي تسير وفقاً له الظواهر، وهذه المعرفة هي التي تكوِّن الرياضيات والعلوم الطبيعية. أمّا المعرفة القَبْلية بالجميل فهي التي تجعل التعبير عن الجميل ممكنا، فهي لا تتعلق بشكل الظواهر وإنما بمضمون الظواهر أو ماهيتها، أي « مثلها »(٣٧).

إن الطبيعة ــ عند شوبنهاور ــ تجاهد من أجل التعبير عن المثال الكامن في كل موضوع من موضوعاتها، والفنان يكون لديه تصور مسبق أو توقع لهذا المثال أو الجميل، ولذلك فهو يكتشفه ويتعرّف عليه أينما رآه، ويعبر عنه في عمله الفني متجاوزاً بذلك الطبيعة في تمثلاته. فالفنان إذاً يعبر عمّا أرادت الطبيعة أن تعبر عنه ، وإنْ لم تستطع . وفي هذا يقول شوبنهاور :(٣٨) « وهذا التصور المسبق يكون مصحوبا في حالة العبقري بدرجة كبيرة جدا من الذكاء ، حتى أنه يستطيع ان يتعرَّف على المثال في الشيء الجزئي ، وهكذا يبدو كما لو كان يفهم حديث الطبيعة غير الواضح النطق ، فينطق في وضوح ما تلعثمت الطبيعة في نطقه ، فهو يعبر في الرخام الصلب عن جمال الصورة الذي اخفقت الطبيعة في انتاجه في ألف من المحاولات ، ويقدمه إليها كما لو كان يقول لها : هذا ما أردت ان تقوليه ! ـ ومَنْ كان قادراً على أن يحكم يجيب : نعم هو ذاك » .

وإذا كان الفنان يتصور الجميل قَبْليا apriori ، فإن الناقد يتعرَّف عليه بَعْديا aposteriori، أي أنه يميز الجميل بعد تحققه في أعمال الفنان. ولكن الأساس الذي تقوم عليه امكانية التعرّف على الجمال في الحالتين ــ سواء بشكل قَبْلي أو بَعْدي ــ هو فكرة الارادة التي توجد فينا وفي الطبيعة. ولذلك فإن الفنان عندما يرى مشهداً في الطبيعة يدرك فيه الجميل على الفور، لأن الجميل هنا هو تجسيد للارادة في درجة ما، والارادة هذه ليست غريبة عليه بل هي ذاته نفسها، وبالتالي يكون لديه توقع للجمال. والحقيقة أننا في الفن ــ كما بيّنا من قبل ــ نتحرر من الارادة لكي نرى الارادة ذاتها. ذلك هو المعنى الذي يمكن أن نستخلصه من فلسفة شوبنهاور الجمالية، وهذا المعنى نجده متضمناً بشكل غير مباشر في النص التالي: « وامكانية مثل هذا التصور للجميل بطريقة قَبْلية عند

الفنان، وامكانية التعرّف على هذا الجميل بطريقة بَعْدية عند الناقد، إنما تقوم على أن الفنان والناقد نفسيهما هما ذات الطبيعة نفسها، فهما الارادة التي تجسد نفسها. لأنه كما قال امبادوقليس: لا يدرك الشبيه إلاّ الشبيه: كذلك لا يفهم الطبيعة إلاّ الطبيعة نفسها، والطبيعة فقط هي ما يمكن أن تسبر أغوار ذاتها، بل والروح فقط هي ما يمكن أن يفهم الروح »[٣٩].

* * *

والمعنى الذي يُستفاد من نظرية شوبنهاور في الصلة والتفرقة بين الطبيعة والفن، هو أن الفنان عندما يتمثل الطبيعة فإنه لا يحاكي الأشياء، وإنما يعبر عن المثال الذي لا يكون متضمناً فيها بشكل حرفي، وهكذا فإنه يتعرّف على المثال Idea أو النموذج Ideal في الواقعي the actual بناءً على صورة قَبْلية، وهو بذلك يصور ما هو أبدي ودائم في الأشياء المتغيرة، وما هو جوهري في الأشياء العارضة.

والحقيقة أن نظرية المحاكاة بمعناها التقليدي قد أصبحت الآن نظرية مرفوضة من أساسها، لأن الفنان إذا تحول إلى مجرد مصور ناسخ للطبيعة، فإنه في هذه الحالة لن يصبح عبداً للطبيعة ذاتها فحسب، بشكل تختفي معه كل أصالة وابداع، بل إنه سيخفق أيضاً في أن يصور الطبيعة بدقة وبشكل كافٍ، لأنه في هذه الحالة سوف يحاكي ما يتغير على الدوام، وسيجد أن عمله في هذه الحالة سيكون ــ على أفضل وجه ممكن ــ كعمل المصور الفوتوغرافي الذي لا يستطيع أن يسجل سوى حالة أو صورة أو مظهر، عابر للطبيعة، ومثل هذه الصورة (الفوتوغرافية) لا يمكن أن تكون لوحة بحال.

تعقيب:

لو أننا أمعنّا النظر في نظريتي الجميل والجليل عند شوبنهاور، لوجدنا أن التأثير الكانطي واضح فيهما. ولكن هذا ــ بالطبع ــ لا يعني أنه ليست هناك أوجه اختلاف بينهما، ولذا لا بدّ أن نميز بين الجوانب التي تأثر فيها شوبنهاور بكانط، والجوانب التي اختلف فيها معه في كلتا النظريتين. ويمكن أن نستدل على بعض هذه الجوانب من خلال تقييم شوبنهاور نفسه لنظريات كانط:

والواقع أن شوبنهاور(٤٠) يؤمن بأن كانط قد أسدى بكتابه « نقد مَلَكَة الحكم » خدمة جليلة لفلسفة الفن ونظرية الجميل، فهو يقول في هذا الصدد:

« إننا لا يسعنا سوى أن نتعجب من أن كانط الذي كان الفن بالتأكيد دخيلا عليه تماماً، والذي كان في كل الأحوال لديه حساسية ضئيلة للجميل، بل ربما لم تسنح له الفرصة لمشاهدة عمل فني هام، والذي يبدو أخيراً أنه لم تكن لديه معرفة بجيته، ذلك الرجل الوحيد في عصره وأُمّته الذي يستحق أن يوضع إلى جانبه كعملاق مساوٍ له في القامة، أقول إنني أعجب كيف كان كانط ــ برغم كل هذا ــ قادرا على أن يسدي خدمة عظيمة ودائمة إلى النظر الفلسفي للفن والجميل ».

ولو تساءلنا: ما هي هذه الخدمة الجليلة التي أسداها كانط إلى فلسفة الفن والجميل، لأجابنا شوبنهاور بأن فضل كانط هنا يرجع إلى أنه قد حوَّل مسار التأمل والنظر لموضوع الجميل والفن إلى وضعه الصحيح. فالسابقون على كانط كانوا يعالجون الجميل من وجهة النظر التجريبية فقط، فكانوا يبحثون في الخاصية التي تميز الموضوع الذي نسميه جميلا ــ أيّاً كان نوع هذا الموضوع ــ عن غيره من الموضوعات من نفس النوع، وكانوا بهذه الطريقة يصلون إلى مبادىء عامة. كذلك كانوا يحاولون أن يفصلوا أو يميزوا بين الجمال الحقيقي الأصيل والجمال الزائف، وأن يكتشفوا خصائص هذه الأصالة التي يضعونها كمبادىء عامة مرة أخرى. فهم يتساءلون: ما الذي يسرنا بوصفه جميلا، وما الذي لا يسرنا، وبالتالي ما الذي يجب أن يُحاكَى، وما الذي ينبغي اجتنابه، وباختصار: ما الوسيلة لاثارة المتعة الجمالية. وبعبارة أخرى: ما هي الشروط التي يجب أن تتحقق في الموضوع حتى يحقق هذه المتعة. كان هذا هو الموضوع أو النغمة الأساسية في المباحث التي تناولت الفن ومفهوم الجميل. وفي هذا الاتجاه سار قديما أرسطو، وحديثا هيوم وبيرك وفنكلمان ولسنج وهردر وآخرون كثيرون، بل حتى باومجارتن لم يتخلص تماماً من هذا الاتجاه.

ولذا فقد كان كانط ــ فيما يرى شوبنهاور ــ هو أول مَنْ قام بتصحيح هذا المسار بأن وضع المشكلة في وضعها الصحيح، لأنه عكف على تحليل الشعور نفسه، أي دراسة الشعور أو الأثر الذي يحدثه الموضوع في النفس، والذي وفقاً له

يسمى هذا الموضوع جميلا ، » ولذلك ، فإن بحث كانط قد اتخذ اتجاهاً ذاتيا تماما . ومن الواضح أن هذا الطريق هو الصحيح ، لأننا كي نفسر ظاهرة من خلال تأثيرها ، لا بدّ أن نعرف أولا وبدقة هذا التأثير نفسه . . . »(٤١) .

ورغم هذا ، فإن شوبنهاور يرى أن فضل كانط واسهامه في هذا المجال لا يتجاوز ذلك ، أي أنه يمتد كثيراً إلى ما هو أبعد من أنه قد أشار إلى الطريق الصحيح ، وأعطى مثالا لكيفية اتباع هذا الطريق . فكانط قدم لنا المنهج وعيّن الطريق الصحيح ، ولكنه افتقد الدليل .

ومعنى هذا أن كانط قد نجح في تحديد نقطة البداية للمشكلة ، ولكنه عندما شرع في معالجتها جانب الصواب في أمور كثيرة . ويرى شوبنهاور أن السمة البارزة التي تواجهنا منذ البداية في « نقد مَلَكَة الحكم » ، هي أن كانط قد أبقى على المنهج الخاص بفلسفته وطبقه على دراسته للجميل ، وهو المنهج الذي يبدأ من المعرفة المجردة abstract knowledge لكي يصل منها إلى معرفة الادراك الحسي Knowledge of perception . ولذلك فإن كانط في « نقد مَلَكَة الحكم » لا يبدأ من الجميل ذاته ، أي أنه لا يبدأ من الجميل المُدرَك حسياً وفي الأعيان ، ولكن يبدأ من الحكم على الجميل أو ممّا أسماه حكم الذوق judgement of taste . صحيح أن كانط بذلك لا يبدأ من الموضوع ، ولكنه جعلنا ندرك الجميل بطريقة غير مباشرة ، لأنه أحال مشكلة الجميل أو الشعور بالجميل إلى مشكلة الحكم على الجميل ، وجعل الحكم حكماً منطقيا . وبهذا المعنى ، فإن انسانا أعمى على درجة عالية من الفهم ، يمكن أن ينشىء نظرية في الألوان من خلال تقارير دقيقة يتلقاها عنها ، طالما أن معرفتنا بالجميل يمكن أن نصل إليها عن طريق الفكر المجرد ، دون حاجة إلى الادراك العياني . . ومن هنا فإن شوبنهاور يشير إلى أن الجانب الايجابي في فلسفته ، يكمن في نظريته عن الادراك الحَدْسي والعياني المباشر للجميل(٤٢) .

وعلى هذا الأساس ، فإن شوبنهاور يرى أن معالجة كانط للجميل ــ من هذه الناحية ــ كانت دون المستوى اللائق ، وإنْ كان قد بدأ بداية صحيحة . أمّا أهم أجزاء « نقد مَلَكَة الحكم » في رأيه فهو الجزء الخاص بتحليلات الجليل الذي يقترب فيه كانط من الحل الصحيح للمشكلة ، ولهذا « فإن نظرية الجليل تفوق

الى حد كبير أي جزء آخر من نقد مَلَكة الحكم »[٤٣] .

ذلك هو تقييم شوبنهاور لموقف كانط من نظريتي الجميل والجليل، وهو بلا شك محق فيه. ولكن نقد شوبنهاور لنظرية الجميل عند كانط لا يمنعنا من أن نقرر بأنه تأثر بهذه النظرية.

وينبغي أن نقرر أولا أنه إذا كان كانط قد أطلعنا على أن معالجة الجميل تبدأ من الذات لا من الموضوع، وأخفق في اكمال هذا الطريق، فإنه بلا شك قد هدى شوبنهاور بذلك إلى الطريق الصحيح. وهذه المسألة ليس فيها خلاف، لأن شوبنهاور نفسه كما بيّنا ـ يعترف بفضل كانط هنا.

ومن ناحية أخرى، فإننا نلاحظ أن شوبنهاور قد تأثر إلى حد كبير بنظرية كانط في المتعة الجمالية الخالصة أو النزيهة. فإذا كان الجميل عند كانط هو « ما **يسرنا دون مصلحة** »، فإن هذا يوافق تماماً قول شوبنهاور بأن الجميل هو « ما **يسرنا دون اهتمام بالارادة** ». فنظرية كانط في الحكم الجمالي النزيه كان لها أثرها الواضح ــ كما بيّنا فيما سبق ــ على نظرية شوبنهاور في الرؤ ية الجمالية النزيهة أو المتعة الجمالية الخالصة.

والحقيقة أن شوبنهاور لا يختلف عن كانط هنا إلاّ من حيث أنه قد فسّر هذا الموضوع من خلال نظريته في الارادة من ناحية، وأنه قد جعل هذا الموضوع محوراً لنظريته من ناحية أخرى. فكل معالجة شوبنهاور للجميل تدور حول هذه النظرية في المعرفة النزيهة، باعتبارها مقدمة ضرورية لادراك المثال. فالجميل بوجه عام ــعند شوبنهاورــ هو الموضوع الذي نراه برؤ ية جمالية نزيهة، وبالتالي يحقق اشباعنا ومتعتنا الخالصة، دون مقاومة للارادة (كما في حالة الجليل)، ودون استثارة لها (كما في حالة الجذاب).

ولكن انصافاً للحق لا بدّ أن نشير إلى أن نظرية الجميل عند شوبنهاور تنطوي على بعد أساسي ليس متضمناً في مفهوم الجميل عند كانط. فإذا كان كانط يقرر فحسب بأن الجميل هو ما يسرنا دون مصلحة، فإن شوبنهاور يؤ كد بأن هذه المتعة الجمالية الخالصة لا تتحقق إلاّ من خلال ادراك المثال، فليس يكفي أن تتحرر الذات من كل مصلحة حتى تتحقق المتعة الجمالية، بل يجب أن تكون هناك قدرة

على رؤية المثال ، وتحرر الذات - كما أكدنا مراراً - ليس إلّا شرطاً لإدراك المثال . ولو كان تحرر الإرادة وحده كافيا ، لأمكن للقديس ان يكون فنانا . وبهذا نستطيع أن نقول إن نظرية النزاهة عند كانط هي نظرية في المتعة الجمالية الخالصة أو الحكم الجمالي النزيه ، بينما هي عند شوبنهاور نظرية في المعرفة النزيهة .

وعلى الرغم من أن شوبنهاور - في تقييمه لـ « نقد مَلَكَة الحكم » - يمتدح نظرية الجليل عند كانط، ويتابعه في مصطلحاته، فانه يقرر في موضع آخر(٤٤) أنه يختلف تماماً عن كانط فيما يتعلق بتفسير الماهية الباطنية لانطباع الجليل، وفي انعكاساتها على المفهوم الأخلاقي.

والحقيقة أن نظرية شوبنهاور هنا تتفق في أمور كثيرة مع نظرية كانط بشكل يمكن معه أن نقرر بأن العناصر الكانطية واضحة في نظرية شوبنهاور، ولو أنه لا يشير إلى ذلك، بل يكتفي بأن يمتدح النظرية ويقرر أوجه الاختلاف.

وقد رأينا من خلال معالجة موضوع الجليل أن فكرة الصراع بين الموضوع وبين الارادة أو الذات عند شوبنهاور، لم تكن غريبة تماماً على كانط، لأنه يصرّح بأن الموضوع الجليل يخلق حالة مقاومة أو استثارة بالنسبة للذات، بينما الموضوع الجميل يخلق حالة انسجام مع الذات. كذلك فإن هذه الفكرة تتضح في تفرقة كانط بين المتعة الجمالية في حالتي الجميل والجليل، وذلك حينما يقول: « إن الجميل يعدنا لأن نحب شيئا ما . . بمنأى عن أية مصلحة، بينما الجليل يُعدنا لأن نُجِلّ شيئا ما بدرجة كبيرة، حتى ولو كان معارضاً لمصلحتنا »(٤٥). ومعنى هذا أنه إذا كان الجميل عند كانط هو ما يسرنا دون مصلحة، فإن الجليل هو ما يسرنا رغم معارضته لهذه المصلحة ولاهتمام حواسنا. صحيح أن كانط لا يركز على فكرة الصراع أو المقاومة أو الاستثارة، ولكنها متضمنة في نظريته، وقد اتخذها شوبنهاور، وجعلها محور تحليله لماهية الجليل، وأساساً للتفرقة بينه وبين الجميل.

وهناك نقطة أخرى هامة يلتقي فيها شوبنهاور مع كانط في معالجتهما لموضوع الجليل. فشوبنهاور - كما رأينا - جعل محور بحثه ومعالجته للجليل تبدأ من الذات، واتخذ من الجانب الذاتي أساساً للتفرقة بين الجليل والجميل. ومعنى هذا أن الجلال لا يكون في الموضوع بقدر ما هو في الذات، بمعنى أن الموضوع يصبح جليلا عندما ترتفع الذات فوق العلاقة العدائية للموضوع، وبذلك تتخلص من

حالة الاستثارة، وتُتاح لها فرصة التأمل الهادىء. فإذا افترضنا أن الذات لم تستطع أن تتخلص من هذه الحالة، فإن هذا لن يخلق الشعور بالجلال.

وهذه الفكرة نجدها ماثلة في تحليلات كانط ومعالجته للجليل. فعلى الرغم من أن كانط يصرِّح ــ كما فعل بيرك ــ بأن الموضوع الجليل يكون مخيفا، فإنه يؤكد في نفس الوقت على أن رهبة الموضوع ليست هي سبب الشعور بالجلال، بل على العكس من ذلك يرى كانط أنه لا يمكن أن يكون هناك حكم على الجليل في حالة وجود الخوف، فلا بدّ أن يتحرر المرء من الخوف حتى يتم الحكم، تماماً مثلما يكون التحرر من الشهوة والرغبة ضرورياً لادراك الجميل. ومعنى ذلك أن الشعور بالجلال لا يقع في الموضوع أو الطبيعة، بل هو في الذات أو فينا، أي يتوقف علينا. وفي هذا يقول كانط[٤٦]: «ولذلك، فإن الجلال لا يكمن في أي من أشياء الطبيعة، ولكنه يكمن فقط في عقلنا، بقدر ما نكون على وعي بتفوقنا على الطبيعة التي تكون داخلنا، وبالتالي بتفوقنا أيضاً على الطبيعة التي تكون خارجنا (من حيث أنها تمارس تأثيرها علينا)». ومن هنا، فإن كانط يرى أن أي شيء يثير فينا الشعور بقوة الطبيعة التي تتحدى قوتنا لا يجب أن نسميه جليلا، فهذه التسمية لن تكون لائقة في هذه الحالة، لأن الجلال لا يتوقف على مجرد اظهار الطبيعة لقوتها أمامنا، بل بالأحرى على المَلَكَة المتأصِّلة فينا، والتي تعمل على تقويم هذه القوة بدون خوف، وبالنظر إلى منزلتنا باعتبارها سامية ومتعالية على هذا الخوف.

وهكذا، فإن الناظر المدقق لن يجد صعوبة في رد كثير من آراء شوبنهاور حول موضوع الجلال إلى منابعها الكانطية. ولكن برغم كل هذا، فإن هذا الناظر سيجد في معالجة شوبنهاور بُعداً جديدا لا يمكن أن يردّه إلى كانط على الاطلاق، وهو نفس البعد المتضمن في معالجته لمفهوم الجميل، وهذا البُعد هو ما يمكن تسميته بالبعد الموضوعي، وهو المثال. صحيح أن الخبرة الجمالية تبدأ من الذات، ولكنها تهدف إلى الوصول للموضوع باعتباره غاية. فغاية الادراك الجمالي ــ سواء في حالة الجميل أو الجليل ــ واحدة، وهي ادراك المثال، فتلك غاية الفن وكل خبرة جمالية. وهذا البُعد هو ــ في الحقيقة ــ مصدر الأصالة في نظرية شوبنهاور في الفن.

كذلك تختلف معالجة شوبنهاور للجليل عن معالجة كانط من حيث أن شوبنهاور قد فسّر موضوع الجلال من داخل نظريته في الارادة، علاوة على أنه قد قدّم لنا صورة حية ناطقة أبدعها خيال فنان خصب ، لا عقل فيلسوف تجريدي .



الفصل السادس

الفنون الجميلة ودلالتها الميتافيزيقية



تمهيد :

عنوان هذا الفصل يحدد لنا منذ البداية منهج شوبنهاور في معالجة الفنون الجميلة، فالمقصود « بالدلالة الميتافيزيقية للفنون » هو تناول الفنون الجميلة من حيث دلالتها بالنسبة للحياة والوجود، أو دلالتها بالنسبة للارادة بتعبير شوبنهاور، فإن الارادة هي لُب الحياة والوجود.

وبهذا الفصل تكتمل معالجة نظرية الفن عند شوبنهاور، وتكتمل الصورة العيانية لهذه النظرية التي كانت أول الأمر مجردة، ولا يبقى لنا بعد ذلك سوى أن نقيّم النظرية في مجملها وصورتها النهائية.

وسنبدأ هذا الفصل بمدخل موجز لتصنيف شوبنهاور للفنون نحاول أن نبين فيه الأساس الذي يقوم عليه هذا التصنيف، ثم نتناول بعد ذلك الفنون واحداً تلو الآخر، بنفس الترتيب الذي وردت عليه في هذا التصنيف. وسنذيّل هذا الفصل بتعقيب نتناول فيه نظرية شوبنهاور في الفنون الجميلة بالتقييم، وذلك من خلال نقدها ومقارنتها بأهم النظريات السابقة واللاحقة بالنسبة لها.

مدخل إلى تصنيف شوبنهاور للفنون الجميلة:

الفن عند شوبنهاور مصدره معرفة المثال، وغايته توصيل هذا المثال. ولذلك فإن الفنون جميعا تُعيد انتاج reproduce المثال الذي تدركه عين الفنان، وبحسب نوع المادة التي يعبر بها الفنان عن هذا المثال، يكون العمل الفني نحتاً أو تصويرا أو شعرا أو موسيقى(*). ومعنى هذا أن الفنون الجميلة لا تختلف فيما بينها إلّا من حيث نوع الوسائط المادية المستخدمة فيها.

ولكن الناظر إلى تصنيف شوبنهاور للفنون، يجد أنه يضع نسقا يرتب فيه الفنون من حيث أهميتها ومكانتها في سلسلة تصاعدية أو بناء هرمي وفقاً للموضوع أو المثال الذي تعبر عنه، وليس وفقاً للمادة التي يُصَاغ فيها. ومع ذلك، فإن الناظر لو دقق النظر في معالجة شوبنهاور للفنون، فإنه لن يجد هناك اختلافاً في الأساس الذي يقوم عليه التصنيف في كلتا الحالتين، فإن بين المثال والمادة التي يُصاغ فيها توافقاً وانسجاما لا تعارضاً واختلافا، أي أن أنواعا معينة من المادة تعبر عن أنواع أو درجات معينة للمثل، وكل مادة لها امكانيات متفاوتة ومتباينة في القدرة على التعبير عن المثل. ومعنى هذا أن شوبنهاور كان واعيا بدور وأهمية المادة في معالجته للفنون.

الفنون إذاً يمكن ترتيبها في نسق تتباين فيه فيما بينها، وتتفاضل على بعضها البعض وفقاً للمثل التي تعبر عنها، وذلك لأن المثل نفسها تتفاوت فيما بينها باعتبارها درجات مختلفة لتجسد الارادة. وهذا ما سنحاول توضيحه وتفصيله فيما يلي من سطور:

(*) انظر الفصل الثالث. ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

لقد اتضح لنا ــ فيما سبق ــ أن معرفة الجميل تفترض بشكل متلازم جزءين مكونين هما: الذات العارفة الخالصة والمثال المعروف كموضوع. ومع ذلك، فإن المتعة الجمالية ــ فيما يرى شوبنهاور ــ قد تكمن في معرفة المثال أكثر مما تكمن في حالة السعادة والطمأنينة الروحية للذات العارفة الخالصة، والعكس صحيح. « وسيادة أحد هذين الجزءين المكونين للشعور الجمالي على الآخر، إنما يعتمد في الحقيقة على ما إذا كان المثال المُدرَك حَدْسياً يمثل درجة عليا أم دنيا من درجات موضوعية الارادة »[1].

وبناءً على ذلك، فإن متعة المعرفة الخالصة للذات المتحررة من الارادة، سيكون لها السيادة في حالة التأمل الجمالي للموضوعات الجميلة التي تتمثل في العوالم اللاعضوية والنباتية وفي الانجازات المعمارية، وذلك لأن المثل المُدرَكة في هذه الموضوعات إنما تمثل درجات دنيا لموضوعية الارادة، وبالتالي لا تكون تجليات لمضمون خصب عميق ذي دلالة. وعلى العكس من ذلك، فإنه في حالة التأمل الجمالي للحيوان أو الانسان، فإن المتعة الجمالية هنا ستقع في معرفة المثال أكثر مما تقع في حالة الهدوء الروحي للذات العارفة الخالصة، وذلك لأن هذه الموضوعات تكشف عن « مثل » خصبة ذات دلالة عميقة، نظراً لأنها تمثل درجات عليا لتموضع الارادة، فهي تكشف عن طبيعة الارادة في صور خصبة متنوعة، سواء في عنفها ورعبها واشباعها وضلالها كما يكون في الدراما، أو في استسلامها وخضوعها كما يكون في التصوير المسيحي، وهكذا. . .

ولو حاولنا ان نربط بين رأي شوبنهاور هنا ورأيه في أن درجة جمال الموضوع تتحدد بناءً على مدى وضوح المثال فيه، وعلى ما إذا كان المثال نفسه يعبر عن درجة عليا أم دنيا من درجات تجسد الارادة، فإننا سنخلص بالتالي إلى نتيجة مؤدّاها: **أن القيمة الجمالية للفنون تزداد بحسب موضوعها، أعني بحسب المثال الذي تُعبِّر عنه ومكانته في سلم تموضع الارادة**. وبالتالي، فإن الفنون التي تكفل لنا ــ أثناء تأملها ــ سيادة الجانب الموضوعي للرؤية الجمالية (المثال) على الجانب الذاتي لها (الذات العارفة الخالصة)، هي ــ بلا شك ــ أكثر قيمة جمالية من غيرها. صحيح أن التأمل الجمالي يتوقف على هذين الجانبين معاً، ولكن يجب ألاّ ننسى دائماً أن الجانب الذاتي للرؤية الجمالية هو ــ كما بيّنا فيما سبق ــ وسيلة

لادراك المثال، فادراك المثال هو جوهر وغاية كل فن، وكل تأملي جمالي. وبالتالي، فإن الموضوعات الخصبة الأكثر دلالة (أي التي تكشف وتعبر عن « مثل » تمثل درجات عليا لتموضع الارادة) هي الموضوعات الأكثر جمالا. وهذه النتائج التي أشرنا إليها متضمنة بشكل واضح في كتابات شوبنهاور.

وخلاصة القول إن شوبنهاور يرتّب الفنون بناءً على مكانة المثل ـ التي تعبر عنها هذه الفنون ـ في سلم تموضع الارادة، وبالتالي بناءً على سيادة الجانب الموضوعي للرؤ ية أو المتعة الجمالية (المثل) على الجانب الذاتي لها. فكلما كانت المثل أكثر وضوحاً ودلالة في التعبير عن الارادة، كلما كان الجانب الموضوعي للرؤ ية الجمالية له السيادة، وهذا يجعل الرؤ ية الجمالية نفسها أكثر سهولة. وعلى العكس من ذلك، نجد أنه كلما كانت « المثل » أقل دلالة ووضوحاً، كلما تضاءل الجانب الموضوعي، وتطلّب الأمر أن تكون هناك زيادة أو مجهود من جانب الذات العارفة الخالصة أو الادراك النزيه (أي الجانب الذاتي)، حتى يمكن أن تتحقق الرؤ ية والمتعة الجمالية.

وبناءً على ما تقدم، فإنه يمكن القول بأن شوبنهاور يربط بين مفهوم « الجميل » beautiful ومفهوم « الدلالة » significance، فكلما ازداد نصيب الموضوع الذي تعالجه الفنون من الدلالة، كلما ازداد حظه من الجمال. ولهذا فإن معالجة الفنون الجميلة ـ فيما يرى شوبنهاور ـ « سوف تعطي كمالا ووضوحاً لنظرية الجميل »(٢).

وفن المعمار يحتل ـ مع فن البَسْتَنة وفن تنسيق المياه ـ الطرف الأدنى في مقياس شوبنهاور للفنون، وذلك لأن موضوعات هذه الفنون ـ وهي صور المادة أو الطبيعة اللاعضوية والعضوية ـ تكشف بدرجة ضئيلة عن المُثل الكامنة فيها، فهي درجات غامضة ضعيفة لتموضع الارادة، ويلي ذلك الفنون التشكيلية والتصويرية وهي النحت والتصوير، فهما يحتلان في تصنيف شوبنهاور موقعاً وسطا بين فن المعمار، وفني الشعر والتراجيديا. والشعر يمثل إذاً مرحلة أعلى في التعبير عن « مثل » الارادة (أي درجات تجسدها)، بينما التراجيديا تمثل قمة الفنون في هذا التعبير. أمّا الموسيقى، فهي تقع خارج هذا التصنيف، فهي تتربع

وحدها فوق الفنون جميعا، لأنها لا تعبر عن مثل ومظاهر معينة للارادة، بل تعبر عن الارادة نفسها. وبنفس هذا الترتيب السابق يمكن أن نتناول كل فن من هذه الفنون على حدة.

أولا ـــ فن المعمار:

هل المعمار architecture فن جمالي خالص؟ بعبارة أخرى، هل الانجازات المعمارية تنشأ عن أغراض نفعية أم أنها تخدم غايات جمالية خالصة؟ الواقع أن هذا السؤال قد شغل كثيراً من الفلاسفة وعلماء الجمال، لأنه يتعلق بمكانة فن المعمار بين الفنون الجميلة.

١ ـ الأغراض النفعية للمعمار:

الحقيقة أن الأصل الذي نشأ عنه فن المعمار معروف بشكل أوضح ويمكن تتبعه بسهولة أكبر، من الأصل الذي نشأت عنه الفنون الأخرى. فالمعمار نشأ عن أغراض نفعية، فقد كانت الحاجة إلى المأوى، والمكان الآمن الذي يصلح للسكنى، من الحاجات الأولية للانسان البدائي، وهكذا بدأت تظهر الأشكال البدائية للأبنية المعمارية في صورة الكهوف والأكواخ. . . ومع تقدم الانسان بدأت الأبنية المعمارية تتطور، وتتخذ أشكالا أكثر تعقيدا. وفي فترات الرخاء لجأ الانسان إلى تزيين هذه الأبنية فظهرت القصور ودُور العبادة وأماكن الموتى. وبعد أن كان العامل الأساسي في المبنى هو المتانة أو القوة بدأ يدخل عامل الزينة ornament كعنصر ملازم في الأبنية المعمارية، ومع ذلك فقد بقي عنصراً ثانويا بالنسبة لعناصر المتانة والقوة، وضخامة الحجم، وتناسب الأجزاء proportion. وينبغي أن نلاحظ أن دُور العبادة وأماكن الموتى قد سبقت بناء القصور ودُور المسارح والمتاجر، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى أن الانسان قد نظر إلى الأبنية الأخيرة باعتبارها أماكن مؤقتة عابرة، بينما نظر إلى الأولى باعتبارها أماكن للاستعمال الدائم الطويل. وهذا واضح في بناء قدماء المصريين لمساكنهم الأبدية(٣).

إذاً فالطابع النفعي للمعمار يتبدّى في الأصل الذي نشأ عنه، وفي بعض العناصر التي يقوم عليها من أمثال: ضخامة الحجم ومتانة وقوة البناء، إذْ أنها تدل على أن البناء ليس مصمماً لاستخدام يومي عابر. كذلك فإن هذا الطابع النفعي يتبدّى في العوامل الخارجية التي تتحكم في المعمار، وهي العوامل التي تجعل الأبنية المعمارية تصطبغ بصبغة قومية، وتختلف من بلد إلى آخر حسب طبيعة المناخ السائد فيها، وحسب طبيعة المادة المستعملة من وقت لآخر[٤].

ولو أننا حاولنا الآن أن نبين موقف شوبنهاور من هذه القضية، فسنجد أنه يُسلِّم بأن فن المعمار تسوده غايات نفعية، بل إنه يقرر بأن الغايات الجمالية في فن المعمار غالباً ما تكون تابعة ومحكومة بالغايات النفعية. ومن هنا فليست هناك **غايات جمالية خالصة في المعمار، وهذه هي إحدى الفروق الرئيسية بين هذا الفن والفنون الجميلة الأخرى**. وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور[٥]: «والانجازات المعمارية تختلف عن أعمال الفنون الأخرى، من حيث أنها نادراً ما تحقق الغايات الجمالية الخالصة. فهذه الغايات تكون بصفة عامة تابعة لأغراض نافعة أخرى، تُعد دخيلة على الفن ذاته».

ومن هنا فإن شوبنهاور يرى أن الجمال في المعمار يتوقف على قدرة الفنان المعماري على تحقيق الغايات الجمالية، رغم تبعيتها لغايات وحاجات أخرى نفعية، وتتوقف على مدى مهارته في ملاءمة وتوفيق وتكييف هذه الغايات الجمالية مع الغايات الأخرى التحكمية، وهكذا فإنه ينظر في صور الجمال المعماري ليرى أيها تصلح لمعبد، وأيها تلائم قصرا، وأيّاً منها يلائم سجنا، وهكذا. . .

وبناءً على ذلك، فكلما كان دور الغايات النفعية ومتطلبات الحاجة التي تفرضها البيئة، أكثر قوة وتحكما، كلما تقلص دور الجمال في المعمار، لأنه في هذه الحالة سيكون أكثر تقيُّداً بظروف البيئة والمناخ: «فكلما أزاد المناخ القاسي من مطالب الحاجة والمنفعة هذه، وحددها بشكل قطعي، وعيَّنها بشكل حتمي، كلما قلّ حجم الدور الذي يلعبه الجمال في المعمار. ففي المناخ المعتدل للهند ومصر واليونان وروما حيث كانت مطالب الحاجة أقل عددا وتحديدا، استطاع المعمار أن يتبع غاياته الجمالية بأكبر حرية. ولكن هذا كان عسيراً للغاية تحت سماء شمالية»[٦]. ولهذا فإن الانجازات المعمارية الضخمة كانت في البلاد ذات

الطقس الجميل المعتدل، أمّا في المناطق الشمالية ـ حيث البرودة والأمطار الغزيرة ـ فإن الطقس يفرض هنا على المعمار أشكالا معينة: كالأسقف المدببة pointed roofs والأبراج towers. وهذه الأشكال ـ كما سنرى فيما بعد ـ لا تُبرز الجمال المعماري بدرجة كبيرة، وبالتالي لم يستطع المعمار هنا ـ في رأي شوبنهاور ـ أن يُظهِر جماله الخاص إلاّ في حدود ضيقة جدا، ومن ثم فقد اضطر إلى الاستعانة بالزخارف المستعارة من النحت، والتي لا تُعد عنصرا أصيلا في الجمال المعماري، وهذا واضح في المعمار القوطي Gothic architecture.

والفن المعماري لا يختلف عن الفنون الجميلة من حيث أنه تسوده غايات نفعية فحسب، بل إنه أيضاً يختلف عن الفن التشكيلي وفن الشعر من حيث أنه لا يكرر أو يعيد انتاج «المثال»، ويجعلنا نراه بعين الفنان الذي أنتجه كما هو الحال في هذه الفنون، بل إنه يقدم الموضوع الى المشاهد فحسب، ويسهل له إدراك المثال من خلال معالجة طبيعة هذا الموضوع. فالمثال في المعمار لا يكون ناصعا كما في الفنون الأخرى، ومن هنا فإن المشاهد يحتاج إلى مجهود كي يدركه، وبالتالي فإن المتعة الجمالية هنا تقع دائماً في الجانب الذاتي لا الجانب الموضوعي.

ولهذه الأسباب جميعاً فإن فن المعمار يحتل مكانة دنيا في سلم الفنون عند شوبنهاور، وهو يقع في مقابل فن التراجيديا الذي يمثل الطرف الآخر في مقياس الفنون الجميلة.

٢ ـ الغايات الجمالية للمعمار:

إذا كان المعمار يختلف عن الفنون الجميلة في بعض النواحي، فإنه ينتسب إلى هذه الفنون من حيث أنه يشاركها في خاصية هامة، وهي التعبير عن «المثل»، وإنْ كانت «المثل» التي يعبر عنها أقل دلالة ووضوحاً في التعبير عن الارادة. فالدلالة الجمالية لفن المعمار تكمن في أنه يبرز بعض الصور الدنيا لموضوعية الارادة بوضوح أكبر مما تكون عليه في الطبيعة، وهذه الصور الدنيا هي «مُثل» أو «صور» الارادة حينما تتجسّد في الطبيعة اللاعضوية، ومن أمثلتها: الثقل gravity، والتماسك cohesion، والصلابة rigidity. . .، وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور: [٧]

« لو تأملنا الآن المعمار بوصفه فناً من الفنون الجميلة فحسب، وبمنأى عن استعماله لأجل الأغراض النافعة التي يخدم بها الارادة لا المعرفة الخالصة . . . ، فإننا لن نجد له غاية أخرى سوى أن يُبرز بوضوح أكبر بعضاً من تلك المثل Ideasالتي تمثل أدنى درجات موضوعية الارادة مثل: الثقل والتماسك والصلابة والصرامة، وهي تلك الصفات العامة للحجر، تلك التجلّيات الأولى للارادة الأكثر بساطة وأبعدها غموضاً في التعبير، وهي بمثابة نغمات الباص في الطبيعة، ومع هذه المثل (التي يبرزها فن المعمار) يأتي الضوء باعتباره مقابلاً لها من نواحي كثيرة ».

غير أن فن المعمار لا يعبر عن هذه « المثل » إلاّ في شكل صراع. وقد رأينا ــ فيما سبق(*) ــ أن الارادة تعبر عن نفسها دائماً في الطبيعة في شكل صراع، وإذا كان هذا الصراع يبدو بشكل واضح في الطبيعة الحية، ويصل إلى ذروته في حالة الانسان، فإنه أيضا يَظهر ــ وإنْ كان بشكل أضعف ــ في الطبيعة اللاعضوية أو الجماد . ومن هنا فإن وظيفة فن المعمار ــ فيما يرى شوبنهاور ــ هي أن يعبر عن صور الارادة في تجسداتها الضعيفة الغامضة، وأن يبرز صراعها بشكل أوضح مما يكون عليه في الطبيعة. ومن ثم، فإن التعبير الجمالي في فن المعمار يكون تعبيراً ديناميكيا يعتمد على الحركة والصراع المتوازن بين الأجزاء، ولا يقوم على الشكل كما سنرى فيما بعد.

والصراع الذي يبرزه فن المعمار هو صراع بين « الثقل » و« الصلابة »، لأن الصراع بين هذين « المثالين » هو تعبير الارادة في تجسداتها في الطبيعة اللاعضوية. وشوبنهاور[٨] يشير إلى ذلك بقوله: « وحتى في هذه الدرجات الدنيا لموضوعية الارادة، فإننا سنجد أنها تكشف عن نفسها في صورة نزاع، لأن. . . الصراع بين الثقل والصلابة هو المادة الجمالية الوحيدة لفن المعمار، فقضية المعمار هي أن يُظهِر هذا الصراع بوضوح تام في حشد من الأساليب المختلفة ».

ويتضح لنا من هذا، أن موضوع فن المعمار وغايته هي ابراز الصراع بين مثالي « الثقل » و « الصلابة »، والعمل على ادامة هذا الصراع، والحيلولة دون

(*) انظر الفصل الثاني. ص ٦٣ وما بعدها.

الوصول إلى اشباع نهائي، بتجسيد هذا الصراع في أساليب عديدة دون اتاحة الفرصة لانتصار إحدى القوتين على الأخرى في أي شكل معماري. ولا شك أن ادامة الصراع لن يحدث إلاّ إذا كان الطرفان المتصارعان متساويين أو متكافئين، أي لا بدّ أن يكون هناك توازن بين الثقل والصلابة أو بين الحمل والدعامة التي يقوم عليها. وشوبنهاور[٩] يشير إلى هذا المعنى ــ في موضع آخر ــ بقوله: « . . . إن الموضوع الدائم لفن المعمار هو الدعامة support والحمل burden، والقانون الأساسي له هو ألاّ يوجد حمل دون دعامة كافية، وألاّ تكون هناك دعامة دون حمل مناسب. . . ».

وخاصية الصراع بين الثقل والصلابة الذي لا تنتصر فيه إحدى القوتين على الأخرى، هي الخاصية التي تميز المادة كما تتجلّى في الأبنية المعمارية عن المادة كما تبدو في الطبيعة، وفي الأبنية العادية. فلو تُرِكت كتلة المبنى لميلها الأصلي (أي دون اصطناع مقاومة لها) فسوف تبدو ككتلة مرتبطة بالأرض باحكام، لأنها سوف تُشكِل مركز ثقل يضغط على الأرض دون أن يكون هناك نوع من المقاومة، وبمعنى آخر سيكون هناك اشباع وانتصار للثقل على الصلابة. أمّا في حالة البناء المعماري، فإن هذا الاشباع لا يمكن أن يتحقق بسهولة، وإنما بمجهود وبطرق ملتوية ليست مباشرة. ففي الأبنية المعمارية، نجد أن السقف roof ـ على سبيل المثال ـ لا يضغط على الأرض مباشرة، وإنما يكون ذلك من خلال أعمدة columns تمثل الصلابة كذلك فإن « القوس » arch يقوم على قوائم أو دعامات pillars . ولا شك أن الجدار العادي المسطح الذي يخلو من الجمال إنما ينطوي أيضا على دعامة وثقل، فكل حجر فيه يكون ـ في نفس الوقت ـ دعامة وثقلاً، ولكن الدعامة والثقل يكونان في هذه الحالة مندمجين ومنصهرين معا، بشكل لا يبرز الصراع بينهما[١٠] .

وهكذا، فإنه يتضح لنا مما سبق أن الغاية الجمالية لفن المعمار هي تحقيق الصراع المتوازن بين الثقل والصلابة في كل أجزاء البناء المعمارى. ولهذا يرى شوبنهاور أن كل جزء في البناء المعماري يجب أن يوظف لأجل خدمة هذه الغاية الجمالية، وليس لأجل خدمة أغراض خارجية نفعية. « ولذلك فإن جمال مبنى ما إنما يقوم بالتأكيد على المواءمة الواضحة لكل جزء. . . بالنسبة لاستقرار الكل،

فوضع وحجم وشكل كل جزء فيه يجب أن يرتبط بعلاقة ضرورية مع استقرار الكل، بحيث يكون من المحتمل أن ينهار هذا الكل لو أننا أبعدنا أي جزء من هذه الأجزاء »[١١]. ومعنى هذا أن كل جزء يجب أن يحمل غيره من الأجزاء بقدر ما يستطيع (أي بحيث لا تكون هناك زيادة في الثقل على حساب المقاومة أو الصلابة)، كما أن كل جزء يجب أن يقوم كدعامة إلى الحد المطلوب منه (أي بحيث لا تكون هناك زيادة في المقاومة على حساب الثقل). وبهذا الأسلوب، فإن صراع الارادة في درجاتها الدنيا يظهر في أوضح صورة، ويصبح مرئياً في الحجر.

وإذا كان شكل كل جزء في البناء المعماري ينبغي أن يهدف نحو تحقيق الغاية الجمالية السالفة الذكر، فإنه يترتّب على ذلك أن تتفاوت القيمة الجمالية لأشكال معينة عن غيرها، بحسب مدى تحقيقها لهذه الغاية. فشكل العمود ــ على سبيل المثال ــ ينبغي أن يتحدد على أساس أنه يكفل أبسط وأنسب شكل للدعامة أو المسند. ولذلك، فإن العمود المستدير round column هو أفضل أشكال الأعمدة، لأنه يحقق الغاية منه بشكل مباشر، ولهذا فهو ــ في رأي شوبنهاور ــ يعتبر أفضل بكثير من العمود الحلزوني twisted column الذي يخلو من الذوق ولا يحقق الغاية الجمالية المطلوبة منه، لأنه فيه التواء قصدي في التعبير الذي ينبغي أن يكون تعبيراً مباشرا بسيطا عن العمود بوصفه دعامة لا غير. أمّا العمود ذو الأركان الأربعة the four - cornered pillar فليست فيه بساطة العمود المستدير، ومع ذلك فهو يَفضُل العمود الحلزوني، كذلك، فإن العمود السداسي الأضلاع أو الزوايا hexagonal pillar، والعمود المثمن الزوايا octagonal pillar يكونان أكثر جمالا من الشكلين الاخيرين، لأنهما يقتربان إلى حد كبير من شكل العمود المستدير[١٢].

وتيجان الأعمدة capitals تعمل على مساندة الأعمدة في التعبير عن وظيفتها وغايتها الجمالية في البناء المعماري، فهي تعمل على ابراز الانفصال بين قوى الثقل والصلابة الذي لا يكون مُتمثّلا في حالة الأبنية العادية، وتعمل كذلك على تعضيد قوى الصلابة. وشوبنهاور[١٣] يفسّر ذلك بقوله: « فتيجان الأعمدة بوجه عام تحقق الغرض منها بأن تُظهر بوضوح أن الأعمدة تحمل التَّكْنَة entablature، وأنها ليست منغرزة فيها كالأوتاد، وفي نفس الوقت فإنها تُزيد السطح الحامل بواسطة الكُشْفَة abacus التي تعتليها ».

أمّا زينة تيجان الأعمدة فهي عنصر دخيل على فن المعمار. ولا تفيد في تحقيق غاياته الجمالية، « فهي تنتمي إلى النحت، وليس إلى المعمار الذي لا يسمح لهذه التيجان سوى بزخرفة عابرة، ويمكن أن يستغنى عنها »(١٤).

كذلك فإن المادة المستخدمة في البناء المعماري يجب أن تهدف إلى تحقيق نفس الغاية الجمالية، فالمادة عنصر جمالي هام في البناء المعماري، وعليها يتوقف الاشباع أو المتعة الجمالية. فطبيعة المادة يجب أن تكون ذات ثقل وصلابة وتماسك بدرجة معينة تتضح للادراك الحسي عند المشاهد. فالمعمار الذي يستخدم مادة غير مادته الأصلية، إنما يتحدث بلغة غير لغته، وهو في هذه الحالة لن يحقق لنا أية متعة جمالية، لأنه سيبدو لنا ـ على حد تشبيه شوبنهاور(١٥) ـ « مثل قصيدة كُتِبت بلغة مجهولة ». وبناءً على ذلك، فإن البناء المعماري لا يمكن أن نتصور صنعه من حجر الخفان pumic stone أو من الخشب مثلا. وشوبنهاور يرى أن هذه الحقيقة يمكن تفسيرها من خلال نظريته فقط، وذلك لأن هذه المواد من شأنها أن تقضي على العلاقة الجمالية الضرورية بين الثقل والصلابة، وبالتالي فإنها تقضي على وظيفة ودلالة وضرورة كل جزء في البناء بوصفه ممثلا لهذه العلاقة، وسبب هذا يرجع إلى أن قوى الثقل والصلابة تكشف عن نفسها في هذه المواد بدرجة أضعف بكثير مما هي عليه في حالة الحجر أو الرخام. ولذلك، فإن متعتنا الجمالية في تأمل مبنى معماري ما سوف تتضاءل إلى حد كبير، إذا اكتشفنا فجأة أن المادة التي استخدِمت في بنائه كانت من حجر الخفان، وسيبدو لنا المبنى في هذه الحالة كمجرد مبنى صوري. ونفس هذا الانطباع سوف يحدث في الغالب لو أدركنا أن المبنى قد صنع من الخشب، على الرغم من أن مادة الخشب يمكن أن تتخذ أشكالا عديدة بسهولة أكثر من مادة الحجر. كذلك، فإن البناء المعماري لا يمكن أن يُصنَع من مواد مختلفة ذات أوزان وكثافة غير متكافئة لنفس السبب، وعلى الرغم من أن العين قد لا تميز ذلك للوهلة الأولى، إلّا أن المتعة الجمالية سوف تتضاءل بمجرد أن نعلم ذلك(١٦).

أمّا عنصر السيمترية symmetry فهو ليس عنصرا هاما في البناء المعماري، فالعناصر الهامة في البناء المعماري هي تلك التي تساعد وتعمل على تمثيل الصراع بين قوى الثقل والصلابة، والاحساس بهذا الصراع ـ وليس بالسيمترية ـ هو

الذي يولِّد الشعور والمتعة الجمالية. والحقيقة أن رأي شوبنهاور هنا يرتبط تماماً برأيه السابق عن أهمية دور المادة في المعمار، لأنه إذا كانت المادة تقوم بدور أساسي في تحقيق الجمال في المعمار، فإنه يترتب على ذلك أن تكون الناحية الشكلية لها دور ثانوي في هذا المجال. ولكي نوضح هذا الارتباط ونُدلل عليه، فإننا يمكن أن نسوق المثال التالي: لو فرضنا أن هناك مبنيين معماريين صيغا من حيث الشكل والسيمترية على غرار واحد تماماً، فتماثلت النسب الهندسية بين أجزائهما، في حين أن المادة التي استُخدِمت في كلا المبنيين كانت مختلفة، فكانت في أحدهما من الخشب مثلا، بينما كانت في الآخر من الحجارة. فلا شك أن المتعة الجمالية التي سنشعر بها في حالة تأمل المبنى الثاني، سوف تفوق كثيرا ــ بناءً على نظرية شوبنهاور ــ المتعة التي سيكفلها لنا تأمل المبنى الأول، على الرغم من أن السيمترية فيهما واحدة. وشبوبنهاور نفسه يسوق دليلا شبيها بهذا للتدليل على الدور الثانوي لعنصر السيمترية، فيبين لنا أن الشكل المنتظم والتناسب والسيمترية لا يمكن أن تكون موضوعاً لفن جميل، لأنها ليست « مثلا »، وإنما هي خصائص هندسية خالصة تنتمي إلى المكان، « ولو كانت مهمة المعمار بوصفه فنا من الفنون الجميلة فحسب أن يعرض هذه الخصائص، لكان النموذج يحدث نفس الأثر الذي يحدثه البناء الذي تم انجازه »[١٧]. وهناك حجة أخرى يسوقها شوبنهاور[١٨] في هذا الصدد، وهي: « أن السيمترية لا تُطلَب بشكل ثابت لا يتغير، طالما أن الأطلال ما زالت جميلة ». ومعنى هذا أن الأطلال التي تفقد مع الزمن السيمترية الكائنة فيها، تبرهن ــ في نفس الوقت ــ على أن عنصر السيمترية ليس هو العنصر الهام فيها، طالما أنها مازالت تبدو في نظرنا جميلة، فهي « تؤثر فينا جماليا، مع خلوها من النسب الرياضية، وما ذلك إلاّ لأنها تعبر عن نضال ارادة مضى أثرها الحي، وصارعت الزمن في أثرها الباقي، وهذا الصراع كما يقول زمل في تحليله العميق الثاقب لفلسفة الأطلال الجمالية، يؤثر في الانسان كما يؤثر صراع البطل في المأساة »[١٩].

والحقيقة أن نظرية شوبنهاور في هذا الصدد تعتبر جديدة بالنسبة للنظرية الجمالية للمعمار التي كانت سائدة، والتي كانت تنظر إلى السيمترية باعتبارها خاصية أساسية في جمال المعمار. وشوبنهاور نفسه يشير إلى ذلك[٢٠] فيبين لنا أنه

ـ حتى عصره ـ كان يُنظر إلى الشكل والتناسب والسيمترية كغايات جمالية لفن المعمار.

ولكن، إذا كان العنصر المهم في المعمار هو ابراز الصراع بين قوى الثقل والصلابة، وليس ابراز السيمترية التي تتمثل في انتظام الشكل وتماثل النسب الهندسية بين اجزاء البناء المعماري، فإن معنى هذا أن **المعمار يؤثر فينا بطريقة ديناميكية dynamically وليس بطريقة رياضية mathematically فقط**. ولكن هذا لا يعني في نفس الوقت أن السيمترية عنصر غير جمالي في المعمار، بل ـ على العكس من ذلك ـ يرى شوبنهاور أن السيمترية تدل على وحدة البناء الفردية، وأنه تسوده فكرة مركزية واحدة، وكل هذا يُزيد ـ بلا شك ـ من جمال المعمار، ولكنه يَكون جمالا ثانويا، أي ليس من الغايات الجمالية التي يقوم عليها فن المعمار. وشوبنهاور[٢١] يعبر عن ذلك في النص التالي:

« وكل هذا يبرهن على أن فن المعمار لا يُؤثّر فينا بطريقة رياضية فحسب، ولكن أيضا بطريقة ديناميكية، وأن الذي يخاطبنا من خلال المعمار ليس مجرد الشكل والسيمترية، ولكن بالأحرى تلك القوى الأساسية، تلك المثل الأولى، أي تلك الدرجات الدنيا لموضوعية الارادة. فتناسق المبنى وتكوين أجزائه على أساس من مواءمة كل عضو بالنسبة لاستقرار الكل، إنما يفيد جزئياً في معاينة وادراك الكل، والأشكال المتناسقة تُزيد قدر الجمال إلى حد ما، لأنها تكشف عن بنية المكان في ذاته، ولكن هذا كله ذو أهمية وضرورة ثانوية . . ».

وعنصر الضوء له دور هام أيضا في المعمار، لأنه يعمل على ابراز جماله. فجمال الأبنية المعمارية يتضاعف في ضوء الشمس مع السماء الزرقاء التي تمتد كمنظر خلفي، ويكون لها تأثير مختلف في ضوء القمر. فالضوء له تأثير في ابراز العلاقات القائمة بين أجزاء البناء المعماري. ومع ذلك، فإن شوبنهاور يرى أن المعمار يكشف عن خواص الضوء، تماما مثلما يكشف الضوء عن جمال المعمار، فالعلاقة بينهما تبادلية. وفي هذا يقول شوبنهاور:[٢٢]

« ولذلك، فعندما يُشرَع في تشييد بناء معماري جميل يكون هناك التفات خاص إلى تأثيرات الضوء والمناخ. وسبب كل هذا في الحقيقة يرجع أساساً

إلى أن كل الأجزاء وعلاقاتها تصبح مرئية بوضوح فقط من خلال ضوء مشرق قوي، ولكن ـ بجانب ذلك ـ فإنني أعتقد أن وظيفة المعمار هي أن يكشف عن طبيعة الضوء تماماً مثلما يكشف عن طبيعة الأشياء المقابلة له مثل: الثقل والصلابة. لأن الضوء ينحصر ويُحدّد وينعكس بواسطة الكتل الحجرية المعتمة ذات الحدود الحادة المتنوعة الأشكال، وهكذا تظهر طبيعة الضوء وخصائصه في أنقى وأوضح اسلوب. . . »

تلك هي الغايات الجمالية لفن المعمار، والمعمار حينما يسعى لبلوغ هذه الغايات فإنه لا يحاكي الطبيعة، وإنما يحاكي روح الطبيعة، أي أن محاكاة المعمار للطبيعة لا تقوم على الشكل بحيث يكون العمود ممثلا لجذع الشجرة مثلا، وإنما هي محاكاة للطابع المميِّز لكل نتاج للطبيعة، وهو: أن كل جزء يحقق الغاية منه بطريقة مباشرة(٢٣).

ولهذا، فإن شوبنهاور يُشيد بفن المعمار الاغريقي القديم باعتباره يمثل النموذج الكامل للمعمار الذي ينبغي أن يُحتذى، لأن المعمار هنا يعبر في بساطة ووضوح عن غاياته الجمالية، وهي إبراز الدعامة والثقل، ولهذا يقول شوبنهاور(٢٤):

« إن المعماري الحديث لا يمكن ان ينحرف عن القواعد والنماذج التي وضعها القدماء دون ان يؤول الى طريق التدهور. ولذلك فإنه لا يكون في وسعه سوى ان يطبق ذلك الفن الذي انتقل اليه بواسطة القدماء. وأن يُنفذ القواعد التي وضعوها بالقدر الذي يكون متاحاً له في ظل القيود التي تفرض عليه بشكل حتمي بواسطة الحاجات والمناخ والعصر والوطن ».

وفي مقابل ذلك، فإن شوبنهاور يكيل النقد للمعمار القوطي Gothic architecture. والمسألة الجوهرية في نقد شوبنهاور لهذا النمط المعماري تقوم على أساس أن الغايات الجمالية لفن المعمار (والتي تهدف إلى ابراز الصراع بين قوى الثقل والصلابة بشكل مباشر) لا تكون هنا متمثلة بوضوح، بل في أساليب غامضة وملتوية، فهذا النمط يعبر عن الثقل بطريق غير مباشر فيلجأ إلى القباب والأبراج والأقواس والسقوف الهرمية، بينما يُفرط في التعبير عن الصلابة فيلجأ إلى الأعمدة المرتفعة والمتجمعة، وهكذا يُحدِث انتصارا في الصلابة على حساب الثقل

مما يُعد دخيلا على فن المعمار. ومع ذلك، فإن شوبنهاور لا ينكر كل جمال عن هذا الطراز من المعمار، ولكنه يرى ــ في نفس الوقت ــ أن جماله سوف يتضاءل إلى حد كبير إذا ما قورن بالمعمار القديم، ولهذا يقول: « لا أظن أنني في حاجة إلى أن أذكِر القارىء بأنني في كل هذه التأملات أضع في اعتباري الآثار المعمارية القديمة، وليس ما يسمى بالنمط القوطي الذي يُعتبر من أصل عربي، والذي قدمه القوطيون في أسبانيا لباقي أوروبا »[٢٥].

وخلاصة القول التي تتضح لنا من كل ما سبق هي أن فن المعمار ــ عند شوبنهاور ــ يقوم على أساس ابراز صراع الارادة في درجات تموضعها الدنيا، أي « مثلها » الأولية التي تتجلّى في قوى الثقل والصلابة، وإنْ كان تموضع أو تجسد الارادة هنا يظهر بشكل ضعيف غامض، وبالتالي تكون الدرجات أو المُثل التي تتجسّد فيها ذات مغزى أو دلالة ضئيلة نسبيا، ومن ثمّ فإن هذا يتطلّب مجهودا من المشاهد كي يُدرِك هذه المُثل، وعلى هذا فإن المتعة الجمالية في هذا الفن لا تقع في ادراك المِثال بقدر ما تقع في الجانب الذاتي.

ثانيا ــ فن تنسيق المياه وفن البستنة :

إذا كان فن المعمار مقيّدا إلى حد ما بمطالب الضرورة والمنفعة كما رأينا، فإن هناك فنين آخرين تسودهما الغايات النفعية، وإنْ كانا لا يخلوان من الجمال، وهما: فنا البسْتنة وتنسيق المياه.

أمّا فن تنسيق المياه artistic hydraulics (artistic arrangement of water) فهو ــ في رأي شوبنهاور[٢٦] ــ يمكن وضعه من الناحية الجمالية إلى جانب فن المعمار كفن شقيق له، « لأن ما يحققه فن المعمار بالنسبة لمثال الثقل حينما يظهر في علاقة مع مثال الصلابة، هو نفس ما يحققه فن تنسيق المياه بالنسبة لنفس المثال حينما يرتبط بالسيولة . . » فإذا كان فن المعمار يكشف عن الخصائص العامة للحجر كما تتبدّى ــ بوجه خاص ــ في مثالي الثقل والصلابة، فإن هذا الفن يكشف عن خصائص المياه أو المادة السائلة التي تتميز ــ بجانب ثقلها ــ بعدم القابلية للتشكل وشدة الميوعة والشفافية، أي أنه يكشف ــ باختصار ــ عن الثقل وعلاقته بالسيولة.

و « مثالا » الثقل والسيولة قد يبدوان لنا ــ على سبيل المثال ــ في النافورات، والشلالات الصناعية، وعيون الماء التي تتدفق إلى أعلى، وفي الجنادل التي يتشتت ماؤها في شكل رذاذ سابح، وفي البحيرات الصافية المياه. ولكن شوبنهاور حريص على أن يفرق بين الهيدروليكا الفنية artistic hydraulics التي تهدف إلى غايات جمالية، وبين الهيدروليكا التطبيقية أو العلم التطبيقي لتنسيق المياه practical hydraulics والذي يُستخدَم لأغراض عملية نافعة خالصة، وإنْ كان يرى أنهما يمكن أن يتحدا معاً في حالات استثنائية.

وإذا كان فن المعمار وفن تنسيق المياه يتعاملان مع مُثل الطبيعة اللاعضوية ويعملان على ابرازها، فإن فن البساتين artistic horticulture يتعامل مع درجات أعلى في الطبيعة وهي الطبيعة النباتية، فهنا ننتقل إلى أولى مراحل الحياة العضوية.

والطبيعة النباتية ــ في ذاتها ــ توجد كموضوع للتأمل والمتعة الجمالية .ويكون جمال المشهد مبنياً على وجود حشد من عناصر الطبيعة النباتية، وانفصال وتميُّز لكل منها مع وجود تبادل متسق بينها. فالطبيعة عندما تخلو من المياه، وبالتالي من النبات، تترك فينا انطباعاً كئيبا، بينما تترك انطباعا جميلا عندما تحتوي على النبات بخصوبة وكثرة وتنوع. وشوبنهاور يعلل ذلك بأن الطبيعة العضوية التي تخلو من النبات تتبع عندئذٍ قانوناً واحدا هو قانون الثقل أو الجاذبية، أمّا عالَم النبات فإنه يتجاوز قانون الجاذبية، لأنه يرتفع في اتجاه مضاد للجاذبية، وبذلك يعبر عن شكل من أشكال الصراع الذي يوجد كظاهرة في الحياة والوجود نفسه. ولهذا فإن الأشجار العمودية أفضل من المائلة، والباسقة أفضل من القصيرة. وبالاضافة إلى ذلك، فإن المتعة الجمالية التي نبلغها في تأمل الطبيعة النباتية تنشأ من ذلك الاحساس بالراحة والهدوء والاشباع. الذي تكفله لنا[٢٧].

وهذا الجمال الكائن في الطبيعة النباتية، هو ما يحاول فن البستنة أن يحققه، ولكن تأثيره دائماً يكون محدودا، لأن الجمال فيه ينتمي أصلا إلى الطبيعة، بالاضافة إلى أن الطبيعة قد تكون معاكسة ومعوقة للابداع فيه. ولأن الجمال في النبات يكون ــ في الأصل ــ من صنع الطبيعة، لذا يعتقد شوبنهاور[٢٨] بأن الطبيعة النباتية التي لم تمسها يد الانسان تكون أكثر جمالا من الحقول الزراعية وحدائق المنازل، لأنها تُترَك وفقاً لطبيعتها كي تعبر عنها، ولا تهدف إلى أغراض نافعه. فالبقعة البرية من الأرض تكتسي على الفور بالنبات والزهور والشجيرات بطريقة جمالية فيها رشاقة طبيعية، لأن الارادة هنا تتجسد في الطبيعة النباتية بشكل فطري ساذج. وهكذا فإن كل نبات مهمل يكون جميلا. وهذا المبدأ هو ما يقوم عليه فن البستنة الانجليزي الذي يترك النبات ينمو وفقاً لطبيعته، وهو في ذلك يختلف عن فن البستنة الصيني والفرنسي القديم الذي يتدخل في عالم النبات فيقطع الأشجار في صور عديدة. ولهذا فإن البستان الانجليزي يعبر عن

الارادة الكلية التي تتجسد في النبات وفي الجبال وفي مساقط المياه، أمّا البستان الفرنسي فهو لا يجسد إلّا ارادة صاحبه! ولهذا كان الأول أكثر جمالا.

ويتضح لنا من هذا، أن فن البساتين ــ عند شوبنهاور ــ لا يؤدّي إلى الغاية منه إلّا عندما يعمل وفقاً للطبيعة، أي عندما يعبر عن الطبيعة أو الارادة نفسها كما تتجلّى في عالم النبات. ولكن على الرغم من أن موضوع هذا الفن يمثل مرحلة أعلى في سلم تموضع الارادة، فإن دلالته الميتافيزيقية محدودة وضئيلة، لأنه ــ مثل فن المعمار وتنسيق المياه ــ لا يعبر إلّا عن صور ضعيفة غامضة للارادة.

وعلى أية حال، فإن شوبنهاور لا يُعنى بهذين الفنين الآخيرين (فني البستنة وتنسيق المياه)، فهو لا يكرّس لهما سوى صفحة بكتابه الرئيسي، وربما يكون السبب في ذلك اعتقاد شوبنهاور بأن دور الخلق والابداع فيهما محدود. ومع ذلك فإن وضع هذين الفنين جنباً إلى جنب مع الفنون الجميلة، هو قضية لا يمكن وصفها بأنها صادقة أو كاذبة، لأنها أصلا ليست موضع حكم أو نقاش(*).

(*) سيرد تفصيل ذلك في التعقيب على هذا الفصل.

ثالثا ــ فنا التصوير والنحت:

غالباً ما يرتبط فنا التصوير والنحت painting and sculpture معاً في مباحث الفلاسفة وعلماء الجمال، بشكل يصبح من المتعذر معه معالجة كل منهما على حدة. وهذه القاعدة تصدق تماماً على فلسفة شوبنهاور الجمالية. وذلك لأن هذين الفنين يندرجان تحت رتبة واحدة في تصنيف شوبنهاور للفنون، حيث أن الموضوعات أو « المثل » التي يعبران عنها تمثل مرحلة وسطى في سلم تموضع الارادة. ومن هنا، فإن أغلب الموضوعات التي يعالجها فن التصوير يعالجها أيضاً فن النحت، وإنْ اختلف كل منهما في طريقة التعبير عنها. وبناءً على ذلك، فإنه يمكن القول أن هذين الفنين يلقي كلاهما الضوء على الآخر.

١ ــ موضوعات فني التصوير والنحت:

إذا كان التصوير والنحت يعالجان موضوعات أو « مثلا » أعلى في سلم تموضع الارادة من المثل التي تعالجها الفنون السابقة، فإن أسمى موضوع لهما هو تمثل الانسان أو الجمال البشري، الذي يُعد قمة تموضع الارادة.

وأدنى درجات فن التصوير تتمثل في لوحات الطبيعة الساكنة paintings of still life، ولوحات المعمار والأطلال والجانب الداخلي للكنائس. وإذا كان عالم النبات يمتثل في الطبيعة للتأمل الجمالي دون حاجة لوسيط فني، فإنه يتحول إلى موضوع للفن من خلال فن تصوير المناظر الطبيعية Landscape paintings. وإذا كانت المتعة الجمالية في تأمل لوحات الطبيعة الساكنة تقوم أساساً على الجانب الذاتي، لا الموضوعي، فإنها في فن تصوير المناظر الطبيعية تقع في الاثنين معاً، لأن المُثل في هذه الحالة تكون أكثر وضوحاً إلى حد ما(٢٩).

والحيوان يمثل درجة أعلى في سلم تموضع الارادة، وهو يُعدّ موضوعاً للتصوير والنحت معاً. والجانب الموضوعي للمتعة أو الرؤية الجمالية هنا يكون له السيادة على الجانب الذاتي، فهدوء الذات العارفة يكون موجودا، ولكن لا يُشعَر به، لأننا ننشغل بقلق واندفاع الارادة المتمثلة في الموضوع هنا. فالحيوان يكشف عن الارادة بدون كتمان، وفي حرية، وسلامة نية، وبشكل واضح كضوء النهار. وهكذا يعبر الحيوان عن مِثال نوعه بقوة ووضوح أكثر مما يكون في حالة النبات. «فخصائص النوع التي ظهرت من قبلٍ في تمثلات النبات، وتَجلّت فقط في الصور، تظهر هنا بوضوح أكبر بكثير، وتعبر عن نفسها لا في الصورة فحسب، ولكن أيضاً في الفعل والوضع والسحنة، ومع ذلك فظهور هذه الخصائص هنا يكون دائماً باعتبارها خصائصَ للنوع وليس للفرد»[٣٠].

والتصوير والنحت ينتقلان إلى مرحلة أعلى عندما يكون موضوعهما الانسان، أي تمثل الجمال البشري كما في النحت والتصوير التاريخي وفن البورتريه. فهنا نجد أن مثال الانسان الذي هو أكمل تجسد موضوعي للارادة، يكون مُعبراً عنه في صورة حسية واضحة هي الجمال البشري. ولكن الخلاف بين التصوير والنحت يكون في الطريقة التي يعبر بها كل منهما عن هذا الجمال. وهذا الخلاف يمكن ايجازه ــ ببساطة شديدة ــ على النحو التالي: إن التصوير يعبر عن الجمال من خلال الطابع المُميِّز للنوع the characteristic، وهو بذلك يربط الجمال بالطبع أو الخُلُق character، أمّا النحت فيعبر عن الجمال من خلال الرشاقة grace وجمال الصورة. وفي هذا يقول شوبنهاور:[٣١]

«إن الجمال والرشاقة هما الشيئان الرئيسيان في النحت. ولكن التعبير والعاطفة والطابع المُميِّز للنوع يكون لها السيادة في فن التصوير... وبالتالي، فإن فن التصوير يمكن أن يقدم لنا أيضاً وجوها قبيحة وأكساماً هزيلة، بينما النحت ــ على العكس من ذلك ــ يتطلّب الجمال، وعلى الرغم من أن ذلك لا يكون دائما بشكل تام، إلّا أنه يتطلّب ــ في كل جزء منه ــ قوة وكمال الاكسام».

ويمكن أن نتناول الآن طريقة التعبير في كل من فني التصوير والنحت، ولكن ينبغي أن نلاحظ أن مفهوم «التعبير» هنا يعني أمرين: فهو يعني أن هناك غاية

وقضية أساسية يريد كل فن من هذين الفنين أن يعبر عنها، وهو يعني ــ من ناحية أخرى ــ أن هناك اسلوبا أو أساليب معينة في تعبير كل فن منهما عن هذه الغاية الخاصة به.

٢ ــ التعبير في فن التصوير:

قضية فن التصوير وغايته هي ابراز الطابع المُميِّز للنوع. وهذا يكون واضحاً حتى بالنسبة لتصوير الحيوان، فهنا نجد أن الطابع المميز للنوع والجميل يكونان شيئا واحدا، فالحيوان الذي يكون أكثر تعبيراً عن طابع نوعه هو الذي يكون أكثر جمالا. ولكن فن التصوير لا يجد هنا مشكلة حقيقية، لأن « الحيوانات لا تمتلك سوى طابع نوعها، وليس لها طابع فردي »[٣٢]، وإنْ كانت تعبر بدرجات مختلفة عن هذا الطابع.

أمّا المشكلة الحقيقية التي يواجهها فن التصوير فهي في حالة تصوير الانسان، كما في فن « البورتريه » وفي التصوير التاريخي، لأن الانسان يكون له طابعان: طابع مُميِّز للنوع، وطابع فردي خاص به وحده. والصعوبة تنشأ هنا من تمثل الاثنين ــ في وقت واحد وبشكل تام ــ في نفس الفرد.

ولكن رأي شوبنهاور هنا يثير إشكالاً يتعلق بالطابع الانساني الفردي individual human character. وهذا الإشكال يمكن صياغته في هذا السؤال: إذا كانت وظيفة الفن عند شوبنهاور هي التعبير عن « المثل »، أي تمثل العام وليس الجزئي أو الفردي، فكيف يكون هناك تمثل للطابع الانساني الفردي؟[٣٣]. وبعبارة أخرى: إذا كانت وظيفة الفنان هي أن يقدم لنا المثال أو الطابع العام للنوع general character of species من بين الظواهر الجزئية المتغيرة، أفلا يعني هذا أن الفنان حينما يصور شخصاً ما، فإنه لا يلقي بالاً إلى السمات الخاصة وملامح الوجه التي تميزه عن غيره من الأفراد.

وقد كان شوبنهاور واعياً بقوة هذا الاعتراض بوضوح تام، وحاول أن يواجهه بطريقة، على الرغم من كونها غريبة، فإنها لا تخلو من البراعة[٣٤]. والحل الذي يقدمه شوبنهاور يمكن تفسيره على النحو التالي: إن الانسان يكون له طابع عام، بمعنى أنه يكون تجسيداً للارادة الكلية التي توجد فيه كما توجد في غيره من الأفراد. فهذا الطابع العام أو النوعي يعني ببساطة أن كل انسان يشارك في مثال

الانسانية Idea of humanity . ولكن كل انسان ــ من ناحية أخرى ــ يكون له طابع خاص بحيث يبدو كما لو كان وحده مثالا خاصا special Idea يعبر عن ارادته الفردية individual will . ومع ذلك، فإن الطابع الفردي عند شوبنهاور لا يعني تلك الصورة الجزئية العارضة للفرد ، ولكنه يعني تلك الارادة الفردية ، التي هي صورة من صور الارادة الكلية وقد تجسّدت في الصورة الجسيمة، وفي الوضع والسحنة والعاطفة والانفعال والشهوة والحركة، وهذا الطابع الفردي لا يمكن أن تنقله أية صورة فوتوغرافية، لأن « التصوير الفوتوغرافي » لا ينقل سوى الجزئي العابر الذي يخلو من أية دلالة، وقد أشار شوبنهاور إلى هذا في حديثه مع الرسام يوليوس هاميل Julius Hamel في سنة ١٨٥٦ ، فقال: « لاحظ . . أن لوحة البورتريه ينبغي ألّا تكون انعكاساً في مرآة، فإن أي صورة شمسية تكرر هذا بشكل أفضل كثيرا. فلوحة البورتريه يجب أن تكون قصيدة غنائية، تتضح من خلالها شخصية كاملة بكل أفكارها ومشاعرها ورغباتها. »[٣٥].

وهكذا، فإن فن التصوير حينما يعبر عن الطابع الفردي فإنه يعبر عن مثال الانسان في صورة فردية محددة، وبذلك فإنه يتخذ من الطابع الفردي عوناً في كشف الطابع العام، بأن ينظر الى ما يدل في الفرد على جانب من مثال الانسانية، وليس إلى ما يكون في الفرد من مظهر جزئي عابر. والطابع الفردي بهذا المعنى يكون نموذجا Ideal له دلالة بالنسبة لمثال الانسانية. وعلى هذا النحو، يتمثل فن التصوير الطابع الفردي والطابع العام أو النوعي للانسان معاً، دونما تناقض.

غير أن العلاقة بين طابع النوع وطابع الفرد ينبغي أن تكون علاقة تبادلية، لا يطغى فيها أحدهما على الآخر، طالما أن الفرد ينتمي إلى الانسانية، وطالما أن الانسانية تكشف عن نفسها في الفرد بما يكون فيه من دلالة نموذجية. « فإذا ألغى الطابع الفردي طابع النوع، فإن النتيجة ستكون رسماً كاريكاتوريا، وإذا ألغى طابع النوع الطابع الفردي، فستكون النتيجة انعدام المعنى »[٣٦]. وهكذا، فإن التوازن هنا يكون في التعبير عن طابع النوع من خلال الطابع الفردي، على النحو السالف الذكر. وبذلك يصل شوبنهاور[٣٧] إلى تعريف عام للطبع، فيقول: « نحن نعني عموماً بالطبع تمثل الارادة في أعلى درجة لتجسدها، حينما يكون للفرد ــ باعتباره مبرزا لجانب جزئي من مثال الانسانية ــ دلالة خاصة . . »

وهذا الطبع هو الهدف الأساسي في التصوير التاريخي، فالمصور التاريخي يضع أمامنا مشاهدَ وأحداثا للحياة من كل نوع، وتكون لهذه المشاهد دلالة مُعبِّرة عن الطبع أو مثال الانسان بدرجات متفاوتة، فكل حدث ينطوي على دلالة، والمهم أن يكتشفها الفنان يعبر عنها، ولهذا يقول شوبنهاور(٣٨): «ليس هناك فرد ولا فعل يكونان بلا دلالة... ولذلك فليس هناك حدث من أحداث الحياة يُستثنى من مجال التصوير.»

وهكذا نجد أن مفهوم الطبع character يقودنا بالضرورة لمفهوم الدلالة significance، لأن الحدث ذا الدلالة هو الحدث المعبر عن الطبع. وهنا يفرِّق شوبنهاور(٣٩) بين الدلالة الباطنية لفعل أو حدث ما وبين الدلالة الخارجية له، «فالدلالة الخارجية هي أهمية الفعل من حيث نتيجته بالنسبة للعالم الواقعي وفيه، وبذلك تكون أهميته على أساس من مبدأ العلة الكافية. أمّا الدلالة الباطنية فهي الجانب العميق من التبصر الذي يكشف عن مثال الانسان..».

ولا شك أن المشاهد والأحداث التي تصنع حياة الملايين العديدة من البشر وافعالهم وأحزانهم، تصلح لأن تكون موضوعا للفن، وهي بتنوعها الخصب تقدم مادة كافية لأظهار الجوانب العديدة من مثال الانسان. ومعنى هذا أن الأحداث ذات الدلالة الخارجية غالباً ما تنطوي على دلالة باطنية. ولكن هذا ليس هو الحال دائماً، فالحدث ذو الدلالة الخارجية قد لا ينطوي على دلالة باطنية، والعكس صحيح. والفن لا يهتم إلّا بالدلالة الباطنية. وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور:(٤٠)

«والدلالة الباطنية هي فقط التي تخص الفن، أمّا الدلالة الخارجية فتنتمي إلى التاريخ. وكلتا الدلالتين مستقلتان تماما عن بعضهما البعض، وقد تظهران معا، وقد تظهر كل منهما وحدها. والفعل الذي تكون له دلالة كبرى بالنسبة للتاريخ قد يكون من حيث دلالته الباطنية فعلاً عاديا مألوفا، وبالعكس، فمشهد الحياة اليومية العادية قد يكون ذا دلالة باطنية كبيرة، لو ظهرت فيه الأفراد البشرية والأسرار العميقة للفعل البشري والارادة في رؤية واضحة متميزة»

وهكذا نجد ـ على سبيل المثال ـ أن الأمر يستوي ـ طالما كانت الدلالة الباطنية

موضع اهتمامنا ـ سواء كان الوزراء يناقشون مصير الأمة على خريطة ما ، أو كان الريفيون يتشاجرون في حانة على الورق والنرد ، تماماً مثلما يستوي الأمر سواء كنا نلعب الشطرنج بقطع من ذهب أو خشب . . . »

وفي الموضوعات التاريخية التي تظهر فيها دلالة خارجية وباطنية ، يجب أن نميز دائماً بين الدلالتين ، لأن الدلالة الخارجية للحدث ـ والتي يسميها شوبنهاور أيضاً بالدلالة الاسمية أو الاعتبارية nominal significance ـ دائماً ما يتم التعبير عنها في تصور مجرد ، أمّا الدلالة الباطنية ـ والتي يسميها أيضاً بالدلالة الحقيقية real significance ـ فهي المثال ، أي ذلك الجانب الذي أصبح مرئياً بالنسبة للمشاهد ، ولكي يوضح لنا شوبنهاور كيف نفرِّق بين الدلالة الاعتبارية والدلالة الحقيقية في حدث واحد ، فإنه يضرب لنا المثال التالي : « فعثور الأميرة المصرية على النبي موسى مثلا ، يكون بمثابة الدلالة الاعتبارية للوحة ما ، لأنه يصور لحظة من أهم لحظات التاريخ ، بينما الدلالة الحقيقية التي يقدمها هذا المشهد للمشاهد من ناحية أخرى ، هي أن طفلا منبوذا قد نجا من مهده العائم بواسطة سيدة عظيمة ، وهي مصادفة ربما تكون حدثت أكثر من مرة »(٤١) .

وعندما يعبر فن التصوير عن الدلالة الباطنية لحدث ما ، فإنه بذلك يثبِّت اللحظة ، فهو يثبِّت المظهر العابر للأشياء في صورة خالدة تصور حدثا مفردا ، ومع ذلك يمثل الكل ، وهكذا تتوقف عجلة الزمان عن الدوران ، لأن الفرد ـ في هذه الحالة ـ يرتفع إلى مثال نوعه . وهذا هو الحال في فن التصوير التاريخي ، « فإن ما يكون بوجه خاص ذا دلالة في موضوعات التاريخ ، ليس هو الفرد ولا الحدث الجزئي في ذاته ، ولكن ما يكون عاما فيه ، أي ذلك الجانب من مثال الانسانية الذي يعبر عن نفسه من خلال هذا الفرد أو الحدث الجزئي . . . »(٤٢) .

وهناك نوع آخر من التصوير ذي الدلالة الباطنية العميقة ، وهو التصوير المسيحي . ومع ذلك ، فإن هذا الفن يجب أن يُميَّز عن اللوحات التي تصور تاريخ أو ميثولوجيا المسيحية ، وهي تلك الموضوعات الضيقة التي تحدد الفنان وتحصره في مجال معين . فالمقصود بالتصوير المسيحي هنا : ابراز خاصية المسيحية (باعتبارها ذات دلالة ومغزى) ، أي ابراز الروح الأخلاقية لها من خلال تصوير الناس الذين تشبعوا بهذه الروح . وهذا النوع ـ في رأي شوبنهاور ـ هو أعظم

انجازات فن التصوير، وكان أعظم اساتذته رافائيل Raphael وكوريجيو Corregio. وهذا الفن لا ينتمي إلى التاريخ. وفي هذا يقول شوبنهاور: (٤٣).

« فاللوحات من هذا النوع ليس من اللائق تصنيفها كلوحات تاريخية، لأنها في العادة لا تصور أي حدث أو فعل، ولكنها تصور فحسب مجموعة من القديسيين مع المسيح نفسه ـ الذي يكون غالباً ما زال طفلاً ـ ومعه أمه وملائكة. . . ونحن نرى في ملامحهم ـ وخاصة في عيونهم ـ تعبير وانعكاس المعرفة الأكمل، والتي لا تكون متجهة إلى أشياء جزئية، وإنما تكون قد أدركت تماماً المُثل، وبالتالي الماهية الكاملة للعالم والحياة. أمّا هذه المعرفة الكامنة فيهم، فهي ـ بمقاومتها للارادة ـ لا تشبه ذلك النوع الآخر من المعرفة التي تتصل بالدوافع، ولكنها ـ على العكس من ذلك ـ تكون قد تخلصت من كل ارادة، وهو ما ينبثق منه الاستسلام التام، والذي هو بمثابة الروح الباطنية للمسيحية. . . »

وهكذا فإنه يمكن القول بأن فن التصوير المسيحي يكشف عن جزء من مثال الانسان بوجه عام، وهو مثال الزاهد أو القديس، وربما يكون هذا هو السبب في اعلاء شوبنهاور لقيمة هذا الفن. وذلك لأن تصوير الزهد أو القداسة في لوحة ما لا يكشف فقط عن جزء من مثال الانسانية، بل إنه يكشف عن معنى الحياة نفسها وقد انعكست في ملامح وعيون الزاهد أو القديس، فهذه الملامح لا تكشف عن شهوة أو رغبة تحركها ارادة، بل تفصح عن هدوء وطمأنينة ذاتٍ قد تخلّت تماماً عن الحياة أو عن ارادة الحياة.

وفي النهاية، لا بدّ أن نتساءل: إذا كان فن التصوير يستخدم الملامح ـ وخاصة العيون ـ والايماءات والانفعال والعاطفة في التعبير عن المثال أو الطابع المُميِّز للنوع، فما هو دور المادة والصورة في هذا التعبير؟ هنا يجيبنا شوبنهاور بأن المادة ليس لها أي دور في التصوير، لأن التصوير لا يهدف إلى تمثل ذلك الشيء الجزئي العابر الذي ترتبط فيه مادته بصورته، ولكنه يهتم فقط بالصورة. ولكن الصورة هنا ليست هي الصورة بمعناها الهندسي، وإنما بمعناها الفلسفي، ولذا فهي تشمل اللون والسطح والتركيب، وباختصار كل الخصائص(٤٤). والتصوير يلجأ إلى كل هذه الوسائط في تعبيره عن الصورة.

وعناصر اللون تؤدّي دوراً جماليا خاصا في التصوير[٤٥]، وهذا الجمال يكون ناتجا عن انسجام الألوان، والتوزيعات الملائمة للضوء والظلال، واللون السائد في اللوحة كلها. ولكن هذا الجمال يكون ثانويا، فهو أشبه بالوزن والايقاع في الشعر، ومن هنا فإن اللون هو أحد عناصر التعبير عن الصورة أو « المثال ».

أمّا النحت فيلجأ إلى المادة، « . . . فالنحت وحده يقدم الصورة بمعناها الهندسي، ويعرضها في مادة تستطيع العين أن ترى أنها خارجة عن الصورة، وهي الرخام. . »[٤٦].

وخلاصة القول، إن كل الشروح والتحليلات السابقة تهدف إلى التوكيد على فكرة واحدة وهي: أن فن التصوير ــ بوجه عام ــ يهدف إلى ابراز الطابع المميز للنوع في الفردي أو الجزئي، أي يهدف إلى ابراز دلالته الباطنية من حيث انه يشير أو يدل على مثال نوعه. تلك هي قضية فن التصوير، ويبقى بعد ذلك أن نناقش قضية فن النحت.

٣ ــ التعبير في فن النحت:

إذا كان الطابع المميز للنوع هو غاية فن التصوير ووسيلته في التعبير عن الجمال، فإن الموضوع الأساسي في النحت هو الجمال والرشاقة.

وقد رأينا أن الجمال البشري هو أكمل تجسد للارادة، وهذا التجسد قد يكون مكانيا من خلال الصورة، وهذا هو الجمال، وقد يكون التجسد زمانيا من خلال الحركة، وهذا هو الرشاقة.

وتجسد الارادة المكاني ــ كما نعلم ــ قد يكون بشكل كامل أو ناقص، وعلى هذا يتوقف الجمال أو القبح، كذلك فإن التجسد الزماني للارادة في الفعل والحركة قد يكون بشكل كامل - دون زيادة أو نقص عن الحاجة - بحيث تعبر الحركة بدقة عن فعل الارادة، وقد يكون الأمر عكس ذلك، وعلى هذا تتوافق الحركة مع الرشاقة او تخلو منها. وهكذا فإن تجسد الارادة في الحالتين يجب ان يكون كاملا أو كافيا حتى يتحقق الجمال والرشاقة. وشوبنهاور[٤٧] يشير الى هذا المعنى بقوله: « كما يكون الجمال هو التمثُّل الكافي للارادة بصفة عامة من خلال تجليها المكاني فحسب، كذلك فإن الرشاقة هي التمثُّل الكافي للارادة من خلال

تجليها الزماني ، أي أنها التعبير التام الدقة والملائم بالنسبة لكل حركة للارادة ، من خلال الحركة والوضع اللذين يجسدانها » .

وإذا كانت الرشاقة يتم التعبير عنها من خلال الحركة والوضع ، فإن الحركة والوضع يفترضان الجسم ، ولهذا فإن شوبنهاور يُصدِّق على تعريف فنكلمان للرشاقة بأنها « العلاقة الملائمة بين الشخص الفاعل وفعله »[٤٨]. وبهذا المعنى فإن الرشاقة تقوم على حركة ووضع الجسم ، عندما يكون في أسهل وأليق وأنسب طريقة يعبر بها عن فعل الفاعل.

ولأن الجمال يخص الصورة ، والرشاقة تخص الحركة والوضع ، فإننا بالتالي لا يمكن أن ننسب الرشاقة بحال إلى النبات ، ويمكن أن ننسب إليه الجمال فحسب ، ولكننا يمكن أن ننسب إلى الحيوانات والانسان الجمال والرشاقة معاً .

وعلى الرغم من أن الجمال يخص الصورة ، فإن الرشاقة لا تكون أبداً بدون جمال ، طالما أنها تعبر عن نسبة صحيحة بين الأعضاء ، وهيئة متوافقة منسجمة لكل الأوضاع والحركات . وإذا كان فن النحت يكشف عن الجمال والرشاقة في عالم الحيوان ، فإنهما في حالة الانسان يمثلان أكمل تجسد للارادة ، « فجمال ورشاقة الصورة الانسانية يمثلان ــ في اتحادهما معا ــ أوضح تجلٍّ للارادة في أعلى درجة لتموضعها ، ولهذا السبب فإنهما يمثلان أسمى انجازات الفن التشكيلي »[٤٩] .

ولأن النحت يهدف إلى التعبير عن الجمال والرشاقة ، فإنه يستخدم وسائلَ خاصة في هذا التعبير ، مثلما يستخدم التصوير وسائله الخاصة في التعبير عن الطبع الذي يظهر في العاطفة والانفعالات . فإذا كان التصوير يستخدم العيون واللون باعتبارهما من أهم وسائله في ابراز الطبع ، فإنهما ــ في رأي شوبنهاور ــ يقعان خارج مجال النحت ، لأنهما ليسا من وسائطه في التعبير.

والحقيقة أن شوبنهاور هنا على صواب تماماً ، فمن الواضح أن هناك انماطا معينة من التعبير لا يستطيع النحت أن يتمثلها . فالنحت لا يستطيع أن يصوِّر لنا ملامح امرأة باكية مثلا ، بينما يستطيع التصوير ذلك بسهولة عن طريق استخدامه للون وتعبير وشكل العيون . أمّا النحت فإنه يفشل في ذلك ، لأنه يفتقر إلى الألوان

من ناحية، ولأن مادته الصلبة صعبة التشكيل بحيث تعبر عن العيون والملامح من ناحية أخرى. ولهذا فإن التعبير عن العواطف والانفعالات ليس مجالا لفن النحت، لأن وسائط هذا التعبير ليست من ممتلكاته[٥٠].

كذلك، فإن الصوت ليس من وسائط التعبير في النحت، فهو يخرج عن مجاله، وينذّ عن امكانياته. وهذا هو ما حاول شوبنهاور تفسيره من خلال قضية تمثال لاوءكون Laocoon، وهي: «لماذا لا يصرخ لاوءكون؟» والسؤال في موضعه، لأننا ــ بلا شك ــ سوف نصرخ لو كنا في حالة لاوءكون(*)، فالصراخ في هذه الحالة أمر طبيعي، لأنه تعبير عن الألم العضوي الحاد والقبضة الفجائية التي يحدثها الخوف.

وقد حاول البعض من علماء الجمال والنقاد تفسير هذا الموضوع، وقدموا لنا وجهات نظر عديدة[٥١]. فقد قدم لنا فنكلمان Winckelman التعليل السيكولوجي لهذه القضية، فرأى في لاوءكون روح رجل عظيم تُمتَحن، فهو يتلوى من آلام الاحتضار، ومع ذلك يحاول بكل طاقته أن يكبت أي افصاح عن شعوره. ويحبسه في طيّات نفسه. وبذلك حول فنكلمان لاوءكون إلى رواقي اعتبر الصراخ أمراً لا يليق به. أمّا لسنج Lessing فقد عدّل من رأي فنكلمان وقدم لنا التعليل الجمالي، فرأى أن الجمال لا يتفق مع الصراخ ولا يسمح بهذا التعبير. وهو بذلك قد اقترب ــ في رأي شوبنهاور ــ من الحل الصحيح في تفسيره للقضية، ولكنه قد غفل عن النقطة الأساسية. وجاء هيرت Hirt وقدم التعليل الفسيولوجي، فقال: إن لاوءكون لا يصرخ، لأنه لم يكن بمقدوره الصراخ، إذ كان في حالة سكتة رئوية. وفي النهاية جاء فرنوف Fernow وقام بالتوفيق بين هذه الآراء، ولكنه لم يقدم جديدا.

وشوبنهاور[٥٢] يعلق على هذه المحاولات قائلا: «وليس في وسعي سوى أن أتعجب من هؤلاء الرجال المفكرين الأذكياء في اجتهادهم لتقديم أسباب متحايلة

(*) تمثال يرمز لأسطورة اغريقية مؤداها: أن كاهنا طروادیا هو لاوءكون قد عوقب هو وولداه بأن التفت حيتان كبيرتان حول اجسامهم تعتصرهم، وذلك بعد أن حذر وأنذر من الحصان الخشبي.

ناقصة، وفي رجوعهم إلى براهين سيكولوجية وفسيولوجية كي يفسّروا موضوعاً أسبابه سهلة يسيرة المنال. . » فالنقطة الأساسية التي غفل عنها كل هؤلاء في تفسيرهم للقضية، هي أن الصوت ليس من وسائل التعبير في النحت ويخرج عن امكاناته: فالصراخ ليس مُعبَّراً عنه في تمثال لاوءكون لسبب بسيط هو: أن تعبير الصراخ يقع خارج مجال النحت تماماً. فلا يمكن صنع لاوءكونا يصرخ من الرخام، وإنما يمكن فقط صنع شخص بفم مفتوح يحاول عبثاً أن يصرخ، أي لاوءكونا قد التصق صوته بحلقه فلم يفارقه. وماهية الصراخ، وبالتالي تأثيره على المشاهد، يقع كليه في الصوت وليس في انبعاج الفم(٥٣).

إن تعبير الصراخ مستحيل في فن النحت مثلما هو مستحيل في فن (الايماء) Pantomime. وعندما نطلب من النحت أن يُعبر عن الصراخ، فإننا بذلك نرغمه على فعل شيء دخيل عليه وليس في امكانه، تماماً مثلما يضطر الممثل الايمائي على خشبة المسرح إلى الصراخ، فيعبر عن ذلك بأن يقف برهة من الزمن فاتحا فاه! فلا شك أن الموقف في هذه الحالة سيكون مضحكا. ولأن تعبير الصراخ مستحيل هنا، لذا اضطر صانع تمثال لاوءكون أن يوظف كل تعبير آخر عن الألم غير الصراخ، وذلك من خلال الحركة(٥٤).

وتعبير الصراخ يقع أيضاً خارج نطاق فن التصوير، بينما يكون ممكنا في فن الشعر. ولذلك نجح فرجيل Virgil في أن يجعل لاوءكون يصرخ صراخاً عاليا كخوار ثور هائج، وجعل هومر Homer مارس ومنيرفا يصرخان صراخا هائلا دون أن يحطّ ذلك من قدر جمالهما المقدس. وقد جعل سوفوكليس Sophocles فيلوكتيتوس يصرخ على خشبة المسرح(٥٥).

وهكذا يتضح لنا مما سبق أن التعبير عن الألم بالصراخ، والتعبير عن الانفعال والعاطفة عموماً، ليس من وسائط النحت في التعبير عن الجمال، والرشاقة. أمّا التصوير، فعلى الرغم من أنه ـ مثل النحت ـ لا يستطيع أن يعبر عن الألم بالصراخ، فإنه يستطيع التعبير عن الانفعال والعاطفة عموماً باستخدام وسائله الخاصة كالايماءات والعيون واللون، بينما النحت يعبر عن الجمال والرشاقة من خلال الصورة وحركة ووضع الجسم.

وإذا كان النحت يعبر عن الجمال من خلال الصورة، وعن الرشاقة من

خلال حركة ووضع الجسم، فإن هناك وسيلة أخرى للنحت في التعبير وهي العُرْي nakedness الذي يُبرز الرشاقة، ولهذا يقول شوبنهاور[٥٦]: «لأن الجمال الذي يكون مصحوباً بالرشاقة هو الغرض الأساسي للنحت، لذا فهو يهوى العري، ويسمح بالارتداء فقط إلى الحد الذي لا يخفي معه الصورة». فالنحت يميل إلى العري، طالما أن الجسم الجميل تظهر محاسنه ورشاقته على أكمل صورة حينما يرتدي أخف ثياب أو حينما يتحرر تماماً من الثياب، تماماً مثلما يعبر الفكر الواضح عن نفسه في أسلوب مباشر دون التواء، ودون أن يرتدي أو يتخفّى وراء أفكار غثة ضئيلة. وهكذا، فإن النحت يتحرر من الرداء drapery قدر الامكان، وهو إن استخدم الرداء فإنه لا يستخدمه ككساء، ولكن كوسيلة لاظهار الصورة، أي أنه يستخدمه كعلة لادراك المعلول، فالمعلول وهو صورة الجسم يمكن ادراكه من خلال العلة المقدمة لنا بشكل مباشر وهي الرداء[٥٧].

وخلاصة القول التي تتضح لنا من كل ما سبق ذكره هي: أن الدلالة الميتافيزيقية لفن النحت تكمن في أنه يعبر عن أكمل تجسد للارادة من خلال المكان والزمان، أي من خلال جمال الصورة والرشاقة، أمّا دلالة فن التصوير فتكمن في أنه يعبر من خلال الطبع عن الارادة كما تتجسد في الفردي أو الجزئي.

* * *

وقبل أن ننتقل إلى معالجة فن الشعر، نودّ أن نتوقف قليلا عند رأي شوبنهاور في دور المجاز كوسيلة للتعبير في كل من فني النحت والتصوير.

ورأي شوبنهاور هنا يتلخص ببساطة في أن المجاز allegory لا يجوز استخدامه في هذين الفنين. وذلك لأن استخدام المجاز هنا يبعدنا عمّا يكون معطى بطريقة عيانية محسوسة، أي يبعدنا عن ادراك المثال وهو غاية كل فن، ويحيلنا إلى التصور المجرد الذي هو دخيل على الفن وليس من غاياته. فقد رأينا ــ فيما سبق ــ أن الفن يبدأ من، ويهدف إلى ادراك المثال المحسوس وليس التصور المجرد، وبالتالي فإن الفن الذي يلجأ إلى التعبير المجازي، إنما يقوم بالتوظيف العمدي الصريح للعمل الفني كي يعبر عن تصور. فالمجاز في الفن معناه: أن العمل الفني يعني شيئاً آخر غير الشيء الذي يصوره، وهذا الشيء الآخر دائماً ما يكون «تصورا» concept، «ولذلك فإنه من خلال المجاز دائماً يكون هناك

تصور يُشَار إليه، وبالتالي فإن عقل المشاهد يُسحَب بعيدا عن الفكرة المحسوسة المعبر عنها إلى فكرة أخرى مختلفة تماما، مجردة وليست محسوسة، وتقع خارج حدود العمل الفني تماماً. »(٥٨).

وهذا هو بالضبط ما يحدث في فني النحت والتصوير عندما يستخدمان المجاز فينحرفان عن غايتهما وهي ادراك المثال، وذلك لأن المثال في هذين الفنين يتم التعبير عنه بطريقة مباشرة، وليس في حاجة إلى وساطة في التعبير عنه. فاللوحة أو التمثال اللذان يهدفان إلى التعبير عن تصور أو مفهوم يمكن أن يقوم بدورهما ــ وبشكل أفضل ــ أي كتاب يشير إلى هذا المفهوم. ومن هنا يرى شوبنهاور أن الأعمال الفنية المجازية ليست أعمالا حقيقية، لأن متعتنا بها تتوقف بمجرد أن نرى ما يعنيه الشيء الذي تشير إليه، « ولذلك فإن المجازات في الفن التشكيلي والتصويري ليست سوى كتابة هيروغلوفية . . . فهي كمجازات لا تحقق أكثر مما تحققه الأسطورة، بل وأقل في الحقيقة »(٥٩).

ولكن، هل معنى ذلك أن العمل الفني المجازي يفقد قيمته الفنية؟ أليست هناك أعمال فنية من النوع المجازي، وفي نفس الوقت تحتفظ بقيمتها الفنية؟ هنا يجيبنا شوبنهاور بأنه لو كانت هناك لوحة مجازية لها قيمة فنية ما، فينبغي أن نفصل دائماً ونُميز بين هذه القيمة الفنية للوحة (أي دلالتها الجمالية أو الحقيقية) وبين ما تنطوي عليه من مجاز (أي دلالتها الاعتبارية أو الاسمية). فنحن عندما ننظر إلى اللوحة كعمل فني، أي من حيث دلالتها الجمالية، لا نضع في حسابنا دلالتها المجازية، أي ما تشير إليه أو تدل عليه في الواقع الخارجي، فالمجاز ليس غاية لأي عمل فني، لأنه « بمثابة التسلية الزهيدة الناجمة عن توظيف لوحة ما لتقوم بدور آخر، كأسطورة أو طلسم اخترع من أجل اولئك الذين لا يمكن أن تعجبهم أبداً الطبيعة الحقيقية للفن »(٦٠).

أمّا إذا كان المجاز في اللوحة مقدما بطريقة عارضة بناءً على قواعد اصطلاحية، فهذا أسوأ وأحط أنواع المجاز، ويسميه شوبنهاور بالرمزية sympbolism. وفي هذا النوع تكون الوردة مثلا رمزا للتَكتُم أو الكِتمان، ويكون الغار رمزا للشهرة، ويكون الصليب رمزا للديانة المسيحية، ومن أمثلة هذا النوع أيضاً: اتخاذ دلالات معينة للألوان، كأن يكون الأصفر هو اللون

الدال على النفاق أو الكذب، والازرق دالا على الصدق أو الاخلاص، ويندرج تحت هذا النوع أيضا الشعارات emblems التي تتّخذ للدلالة على شخصيات أو تصورات، كأن تعبر عن حقائق أخلاقية كما في النحت الهندي. ولذلك، فإن شوبنهاور ــ على الرغم من تمجيده وتبجيله لفلسفة الهنود ــ لا يكنّ احتراماً للنحت الهندي، ويفضل عليه النحت اليوناني، « فالنحت اليوناني يكرّس نفسه للادراك الحسي، ولذلك فهو جمالي، بينما النحت الهندي يكرّس نفسه للتصور، ولذلك فهو رمزي فحسب »(٦١).

الفن إذاً له دلالة باطنية أو جمالية خالصة مستقلة عن التعبير عن أي تصورات أخلاقية أو وضعية، وإلاّ فانه سيكون ــ على حد تعبير شوبنهاور ــ مجرد طلاسم هيروغلوفية أو كتابة صينية. ومعنى هذا أن دلالة العمل الفني تكمن في المثال المحسوس المعبر عنه في هذا العمل، وليس في تصور مجرد يشير إلى شيء يقع خارج العمل الفني، وهذا يعني ــ بعبارة أخرى ــ أن **معنى ومضمون العمل الفني يكون متأصّلا intrinsic في العمل ذاته**. ولكن هذه الحقيقة ــ من ناحية أخرى ــ لا تعني أن مضمون العمل الفني لا يفيد المشاهد في فهم الجوانب العديدة لخبرته، أو يخبره بالحقائق العميقة عن الأشياء... (٦٢).

وخلاصة القول، إن الفنون التشكيلية والتصويريه في تعبيرها عن المُثل لا تستخدم التصور المجرد أو المجاز أو الرمز، كما أن التعبير المجازي لا يمكن أن يكون غاية لأي فن. وشوبنهاور هنا يختلف تماماً مع فنكلمان الذي يتحدث دائماً في صالح المجاز، ويرى أن أسمى غاية للفن هي « تمثل التصورات العامة والأشياء غير المحسوسة »(٦٣).

رابعا ــ الشعر والتراجيديا:

لماذا يحتل الشعر رتبة أعلى من الفنون السابقة في تصنيف شوبنهاور للفنون؟ هل يرجع ذلك إلى أن الشعر يعبر عن موضوعات (أو مثل) تحتل « مساحة » أوسع في الطبيعة أو الوجود، وبالتالي يعبر عن تجسد أكمل للارادة؟ أم أن ذلك يرجع إلى أن الشعر يعبر أساساً عن موضوع (أو مثال) معين يحتل درجة أعلى في سلم تموضع الارادة، وهو مثال الانسان؟ ولكن، أليس فنا النحت والتصوير يعبران أيضاً عن هذا المثال؟ فما هو إذاً الفارق بينهما في هذا التعبير؟ وإذا كان الشعر يعبر عن مثال معين، فهل تتفاوت أشكال الشعر في طريقتها وقدرتها على هذا التعبير، بحيث يمكن أن نصنفها هي الأخرى إلى درجات ورتب؟ هذه تساؤلات لا غنى عنها، لأن الاجابة عليها ستحدد لنا بوضوح الملامح الأساسية التي تميز نظرية شوبنهاور في الشعر.

١ ــ الموضوع والتعبير في الشعر:

الشعر مثل الفنون السابقة يهدف إلى ادراك المُثل، أي أنه يهدف إلى الكشف عن الحقائق العامة الكلية كما تتجلّى في الموجودات الفردية. « فعلى الرغم من أن الشاعر ــ مثل كل فنان ــ يضع أمامنا دائما الجزئي فحسب، أي الفردي، فإن ما يكون قد عرفه، وما يريد أن نعرفه من خلال عمله، هو المثال (الأفلاطوني) . . . والشاعر الروائي ــ وكذلك الشاعر الدرامي ــ يأخذ الجزئي بأكمله من الحياة، ويصفه بدقة في فرديته، ومع ذلك فهو بهذا الأسلوب يكشف عن مجمل الوجود الانساني، لأنه على الرغم من أنه يبدو وكأنه يعالج الجزئي، فإنه في الحقيقة يكون مهتما بما يكون في كل مكان وفي كل زمان »[٦٤].

ولأن الشعر يعبر عن ما هو عام في الطبيعة والوجود الانساني بأكمله ، لذا فإنه يرتبط تماماً بالفلسفة ، ربما أكثر من ارتباط الفنون السابقة بها . ولكن شوبنهاور حريص في نفس الوقت على أن يبرز الاختلاف بين الشعر والفلسفة ، فعلى الرغم من أن الموضوع الذي يسعى كل منهما نحو ابرازه هو موضوع واحد ، فإن المنهج الذي يتبعه كل منهما في بلوغ هذه الغاية مختلف . وشوبنهاور(٦٥) يبين لنا ذلك على النحو التالي :

« إن الشعر يرتبط بالفلسفة كما ترتبط التجربة بالعلم التجريبي ، فالتجربة تجعلنا على معرفة بالظاهرة كما تكون في الجزئي وبواسطة الأمثلة ، بينما العلم يضم مجمل الظواهر بواسطة التصورات . وبالمثل فإن الشعر يسعى إلى أن يجعلنا على معرفة بالمُثل (الافلاطونية) من خلال الجزئي وبواسطة الأمثلة . بينما الفلسفة تهدف إلى العلم ــ ككل وبشكل عام ــ بالطبيعة الباطنية للأشياء التي تعبر عن نفسها في تلك الأشياء . »

ولكن إذا كان الشعر يشترك مع الفلسفة في الموضوع، من حيث أنه يعبر ويكشف عن حقائق الطبيعة والحياة والوجود الانساني، فإن ذلك يعني أن موضوع الشعر واسع جدا ، فالشعر ــ على حد قول شوبنهاور ــ يستوعب المثل في كافة درجاتها المختلفة ، والشاعر بهذا المعنى أيضاً يكون انسانا عالميا طالما أن عقله وخياله واحساسه لا تحدها حدود ، بل يكون الوجود بأسره ملكا لها ، وهكذا « فإن كل ما يحرك قلبا بشريا ، وكل ما تنتجه الطبيعة من ذاتها في أي موقف ، وكل ما سكن واهتز في صدر بشري ، يَكوْن عندئذ مبحث ومادة الشاعر ، وكذلك تكون كل بقية الطبيعة . ولذلك فان الشاعر قد يتغنى بالانغماس في الملاذ ، تماماً مثلما يتغنى بالتصوف . . . وقد يتمثل العقل السامي أو العقل العادي . . . . فالشاعر هو مرآة البشرية ، وهو يجعلها على وعي بما تشعر به وتفعله »(٦٦) .

ولكن ، إذا كان الشعر يُعبر عن المُثل في كافة درجاتها ، فما الذي يميز الشعر عن الفنون التشكيلية والتصويرية؟ أفلا يعبر التصوير عن طبيعة الجماد في لوحات الطبيعة الساكنة ، وعن طبيعة النبات في لوحات المناظر الطبيعية؟ وعلاوة على ذلك ، أليس يعبر كل من فني النحت والتصوير عن « مثال » الحيوان « ومثال »

الانسان؟ لا شك أن شوبنهاور كان واعيا بهذا السؤال، لأن الاجابة على هذا التساؤل يمكن أن نجدها متضمنة بوضوح في رأي عابر له: فهو يرى أن الفنون التشكيلية والتصويرية تتفوق على فن الشعر في حالة تمثل أو تصوير الدرجات الأدنى لتجسد الارادة، بينما يتفوق الشعر على هذه الفنون في حالة التعبير عن مثال الانسان، حيث أن الشاعر في هذه الحالة يتحرك بحرية أكبر وعلى مدى أوسع في مجال الخبرة بالطبيعة البشرية. وشوبنهاور يعلل ذلك بأن الطبيعة النباتية، بل وحتى الحيوانية (وهي درجات أدنى لتجسد الارادة) تكشف عن وجودها كله في لحظة فريدة مختارة بعناية، فالمنظر الطبيعي مثلا يكشف عن طابعه بالنسبة للمصور من وجهة نظر جزئية في لحظة معينة. أمّا في حالة الانسان، فالأمر مختلف، لأن الانسان لا يعبر عن نفسه من مجرد الصورة أو الطابع الذي يكون في شخصة، ولكن أيضاً من خلال سلسلة من الأفعال المصحوبة بأفكار وانفعالات، أي من خلال أوجه عديدة. وهكذا ينتهي شوبنهاور إلى القول بأن الكشف عن مثال الانسان هو قضية الشعر الكبرى، وهو الموضوع الذي لا ينافسه فيه فن آخر(٦٧).

* * *

وإذا انتقلنا من الحديث عن التعبير في الشعر إلى بيان وسائط هذا التعبير، فسنجد أن رأي شوبنهاور في هذا المجال قد يثير أكثر من إشكال. فهو يرى أن الشعر في تعبيره عن المثال ــ على العكس من فني النحت والتصوير ــ يستعين بالمجاز allegory، وبالتالي بالتصور concept. وهذا الرأي يثير للوهلة الأولى الإشكال التالي: كيف يكون التصور مادة للشعر ويكون المثال في نفس الوقت موضوعاً له؟ إن المثال لا يمكن ادراكه إلاّ من خلال الادراك الحسي perception، فكيف يمكن الوصول إليه من خلال التصور المجرد abstract concept؟!

والحقيقة أن هذا الإشكال ينطوي على تناقض ظاهري، فالمثال المحسوس هنا لا يدرك مباشرة من خلال التصور، فهناك حلقة وسطى بينهما هي الخيال الذي يترجم هذا التصور إلى صورة حسية أو عيانية. وهذه الحقيقة قد تتضح لنا من خلال النص التالي:

« إن المجاز له علاقة بالشعر مختلفة تماماً عن علاقته بالفن التشكيلي والتصويري ، فعلى الرغم من أن هذه العلاقة مرفوضة في الفن الأخير، فهي بالنسبة للفن الأول ليست مباحة فحسب بل إنها أيضاً مفيدة. وذلك لأن المجاز في الفن التشكيلي والتصويري يبعدنا عمّا يكون معطيً بطريقة محسوسة، وهو الهدف الصحيح لكل فن، ولكن هذه العلاقه تعكس في حالة الشعر، لأن ما يكون هنا معطى في كلمات هو التصور، ويكون الهدف الأول للمجاز هو أن يقودنا من هذا التصور إلى موضوع الادراك الحسي الذي يجب أن يتكفل بتمثله خيال السامع »[٦٨].

وهناك نقد آخر يواجه رأي شوبنهاور هنا وهو: أن الشعر لا يمكن أن يستعين بالتصورات لتوصيل معانيه، لأن كلمات أو قصائد الشعر لا تعني إلاّ نفسها، ولا يمكن ترجمتها إلى أي تصور آخر وإلاّ فقدت قيمتها وتأثيرها[٦٩]. ولكن هذا النقد أيضاً ينسى حقيقة هامة وهي أن الشعر لا بدّ أن يعبر عن معنى وهذا المعنى لا بدّ أن يُصاغ في كلمات، أي تصورات. صحيح أن التصورات أو المعاني ليست معادلا موضوعيا للكلمات، أي أنها لا يمكن أن تقوم بدورها وتحل محلها وتُحدِث نفس الاثر، ولكنها تصبح معادلاً لها عندما يتحول هذا التصور أو المعنى إلى صورة محسوسة بواسطة الخيال.

وإنْ شئنا مزيدا من الايضاح لرأي شوبنهاور هنا، فينبغي أن نلاحظ أنه إذا كان الشعر يستخدم التصور، فليس معنى ذلك أن التصور هو غاية فن الشعر، فإن شوبنهاور قد أكّد مرارا على أن التصور لا يمكن أن يكون غاية لأي فن، فغاية الفن هو ادراك « المثال » المحسوس لا التصور المجرد، والشعر في هذا لا يختلف عن بقية الفنون الأخرى، وإنما الخلاف بين الفنون يقع في طريقة التعبير عن هذا « المثال »، فإذا كان فنا النحت والتصوير لا يستخدمان المجاز أو التصور، فذلك لأنهما يجسّدان المثال المحسوس أو العياني بطريقة مباشرة، أمّا الشعر فهو يستخدم المجاز أو التصور، لأن « المثال » لا يكون مُتمثّلا في الشعر بطريقة مباشرة، ولذا فإنه يلجأ إلى التصور المتضمن في مادته وهي الكلمات. ولكن هذا التصور لا يمكن أن ينقلنا بشكل مباشر إلى المِثال المحسوس، لأنه دائماً يكون مضمونا أجوف ناقصا يحتاج إلى أن يُترجَم إلى المضمون الحسي، وذلك يكون بمساعدة المجاز،

وعن طريق دور الخيال الذي يُعتبر عنصراً هاما لادراك المِثال.

ونظراً لاهمية دور الخيال في الشعر، فإن شوبنهاور يرى أنه ربما كان أبسط تعريف للشعر وأقربه للصواب هو: « أنه الفن الذي يستثير الخيال بواسطة الكلمات »[٧٠]. ولكنه في نفس الوقت يحدد هدف هذا الدور بقوله: « ولكن الغرض الذي من أجله يستثير الشاعر خيالنا هو أن يكشف لنا عن المُثل، أعني أن يبين لنا ــ من خلال مثال ــ ماذا تكون الحياة، وماذا يكون العالم »[٧١].

ولكن، كما أن الخيال يقوم بنقل التصورات وترجمتها إلى الصورة المحسوسة، كذلك فإن التصورات يجب أن تساعد الخيال في القيام بوظيفته هذه. ولذلك فإن طريقة عرض التصورات المتضمنة في الشعر يجب أن تكون مرتبة بحيث تساعد الخيال على أن يجتازها إلى المضمون الحسي « فلكي يشرع الخيال في العمل لأجل تحقيق هذه الغاية (أي ادراك المثل)، فإن التصورات المجردة التي هي بمثابة المادة المباشرة بالنسبة للشعر ــ كما هي بالنسبة للنثر الجاف ــ يجب أن تكون مرتبة جدا إلى الحد الذي فيه تتقاطع مجالاتها مع بعضها البعض، بطريقة لا يبقى معها أيٌّ من هذه التصورات في عموميته المجردة، وإنما يظهر للخيال ــ بدلاً منها ــ نموذج محسوس.. »[٧٢]. وهكذا نجد أن هناك انتقالا تدريجيا من المجرد إلى العياني، فعمومية كل تصور يجب أن تضيق شيئاً فشيئا حتى نصل إلى الصورة العيانية.

والشعر في طريقة عرض التصورات وانتقالها من العام إلى الخاص يستعين أيضاً بالامثلة التي تندرج تحت هذه التصورات، وهذا يتضح في كل استعارة وكناية وتشبيه ومجاز. ومن هنا فإن شوبنهاور يرى أن التشبيه simile والمجاز allegory هما من أهم وسائل الشعر في التعبير عن الصورة العيانية التي تريد الكلمات أو التصورات المجردة أن تشير إليها، « فالتشبيه والمجاز لهما تأثير أخّاذ في الفنون التي تستخدم اللغة كوسيط لها. فكم هو جميل قول سرفانتس Cervantes(*) حينما يعبر عن النوم باعتباره يحررنا من كلّ معاناة روحية وجسدية: إنه غطاء يستر البشرية! وياله من وصف قوي محسوس ذلك الذي وصف به هومر إلهة الشر المؤذية حينما يقول: لها أقدام غضّة، لأنها لا تمشي على

(*) أديب اسباني (١٥٤٧ ــ ١٦١٦) من أشهر أعماله « دون كيشوت » Don Quixote.

الأرض الصلبة، وإنما تتهادى على رؤوس الناس! وكم هو جميل أن يعبر مجاز الكهف لافلاطون. . . عن مذهب فلسفي مجرد للغاية! »[٧٣].

كذلك، فإن الوزن rhythm والقافية rhyme يُعتبران من العناصر المساعدة في التعبير في الشعر، فهما وسيلة لحصر انتباهنا بحيث نتتبع القصيدة عن طيب خاطر، وهما من ناحية أخرى يولِّدان فينا تصديقا أعمى لما يُقرأ، وذلك بطريقة قَبْلية سابقة على كل حكم، وهذا يعطي للقصيدة قدرا معينا من القوة الاقناعية. ولَمّا كان الوزن والقافية على هذا النحو من الأهمية، لذا يقول شوبنهاور[٧٤]: « إن الشاعر يكون مسؤ ولا نصف مسؤ ولية فقط عن كل ما يقوله، أمّا النصف الآخر فيقع علىٰ عاتق الوزن والقافية ».

ومع ذلك، فإن القافية في الشعر يجب ألاّ تكون مصطنعة، وهذا هو مناط التفرقة بين الشاعر العبقري والشاعر الرديء في رأي شوبنهاور[٧٥]، حيث يقول: « إن الأمارة التي يُميِّز بها المرء على الفور الشاعر الأصيل . . . هي الطبيعة اللاتعسفية لقوافيه. فقوافيه تأتي من تلقاء نفسها كما لو كانت قد جاءت وفقاً لترتيب إلهي، فأفكاره تأتي إليه مُقفّاة جاهزة. أمّا الانسان النثري الركيك، فإنه على العكس من ذلك يبحث عن القافية لأجل الفكر، بينما الدجال يبحث عن الفكر لأجل القافية ».

٢ ـ موضوع الشعر بين الفلسفة والتاريخ:

قديماً طرق أرسطو موضوع الاختلاف بين الشعر والتاريخ في كتابه عن فن الشعر، فبيّن لنا أن المؤرخ والشاعر يختلفان في أن أولهما يروي ما حدث بالفعل، بينما الآخر يروي ما يمكن أن يحدث. ومعنى هذا أن الشعر عند أرسطو لا يعالج ما هو واقعي the - actual، وإنما ما هو ممكن the possible، ولذلك فإن الشاعر يمتلك « مساحة » يجول فيها أوسع من تلك التي يجول فيها المؤرخ. ومن هنا فإن عمله يكون أكثر فلسفة وأرفع قيمة من عمل المؤرخ، لأنه يهدف دائماً إلى تأمل العام the universal في الفردي[٧٦].

وشوبنهاور يقترب كثيرا من رأي أرسطو هنا. فشوبنهاور يحاول أن يكشف لنا عن طبيعة الشعر من خلال ابراز صلته بالفلسفة من ناحية، وابراز اختلافه عن

التاريخ من ناحية أخرى. وقد رأينا فيما سبق أن الشعر ـ عند شوبنهاور ـ يرتبط بالفلسفة من حيث أن كلاً منهما يتناول ما هو عام في الطبيعة والوجود ككل، وبالتالي فإن موضوعهما يكون واسعا جدا. أمّا التاريخ فهو ـ على العكس من ذلك ـ يتناول الجزئي العابر. ومن هنا فإن شوبنهاور[٧٧] يرى أن التاريخ لا يمكن أن نعده ـ كما يزعم البعض ـ جزءا من الفلسفة، وهو لا يمكن أن ينتسب إليها بحال.

حقاً إن الانسان يكون الموضوع الأساسي للمعرفة في كل من الشعر والتاريخ، « ومع ذلك فنحن نتعلم من التاريخ والخبرة أن نعرف الناس أكثر مما نعرف الانسان، أي أنهما يقدمان لنا ملاحظات تجريبية لسلوك الناس مع بعضهم البعض أكثر مما يقدمان لنا لمحات عميقة للطبيعة الباطنية للانسان »[٧٨]. ومعنى ذلك أن التاريخ يقدم لنا حقيقة الظاهرة، بينما الشعر يقدم لنا حقيقة « المثال » الذي يبدو في الظواهر مجتمعة. وإذا كان الشاعر يختار شخصيات ذات مغزى في مواقف ذات مغزى، فإن المؤرخ يتناول الاثنين كما يأتيان في الواقع. أي أن الشاعر يتناول المواقف والشخصيات من حيث دلالتها الباطنية، بينما المؤرخ يتناولها من حيث دلالتها الخارجية، فهو ينظر إلى كل شيء أو حدث من حيث علاقاته أو ارتباطه ونتائجه أو تأثيره على ما يأتي من بعد، وخاصة على عصره، فهو لا يهتم بأي من أفعال البشر إنْ لم يكن لها نتائج، وبناءً على ذلك فإن معرفته تسير وفقاً لمبدأ العلة الكافية، لأنه يتتبع الحدث الجزئي كما يتطور في الزمان وكما يظهر في سلسلة العلل والمعلولات[٧٩].

إن التاريخ عند شوبنهاور ـ مثل الجغرافيا ـ ليس سوى دراسة وصفية فالتاريخ يصف لنا الظاهرة من الخارج، أي من حيث علاقتها بالزمان فيبحث ارتباطها بالظواهر السابقة أو اللاحقة، تماماً مثلما تبحث الجغرافيا في الظواهر المكانية وعلاقاتها. ولهذا يُقال دائما إن التاريخ هو ظِلُ الانسان على الزمان كما أن الجغرافيا هي ظِلُ الأرض على المكان. ونفس هذا المعنى يتضح لنا في قول شوبنهاور[٨٠]: « إن التاريخ . . . يكون بالنسبة للزمان، مثلما تكون الجغرافيا بالنسبة للمكان ».

أمّا الشعر فإنه لا يبحث في الظاهرة أو الفعل الانساني كما يظهر في الزمان أو

الواقع، بل إنه يبحث في الدلالة الباطنية لهذا الفعل، أي من حيث دلالته على الطبيعة البشرية، وهنا يتوقف الزمان عن الدوران، لأن الفعل في هذه الحالة يجسِّد المثال، أي ما يكون عاماً في كل زمان ومكان. « ولذا فإن مَنْ أراد أن يعرف الانسان في طبيعته الباطنية المتماثلة في كل ظواهرها وتطوراتها، أي مَنْ أراد أن يعرف الانسان تبعاً للمِثال، فإنه سيجد أن أعمال الشعراء العظماء الخالدين تقدم صورة أصدق وأكثر وضوحا مما يمكن أن يقدمه المؤرخون على الدوام »(٨١).
وبناءً على هذا، فانه يمكن القول بأن أي شاعر من الشعراء العظام في نظر شوبنهاور من أمثال: شكسبير وجيته وبترارك، يمكن أن يطلعنا على طبيعتنا البشرية من خلال حدث جزئي مفرد، بل وحتى من خلال ايماءة أو لمحة عابرة.

* * *

غير أن الطبيعة البشرية تكون موضوعا لشكل فني آخر لا ينتمي إلى الشعر ولا إلى التاريخ بمعناه الدقيق، وهو: السِّيَرْ biographies والتراجم autobiographies. صحيح أن شوبنهاور لا يصرِّح بأنهما نوعان من الفن أو الأدب، ولكن هذا متضمن في آرائه، وذلك لأنهما ـ في رأيه ـ يكشفان عن الطبيعة البشرية من خلال تصويرهما لحياة الأفراد، بشكل أوضح وأعمق مما يكون في التاريخ. بل إن التاريخ في الحقيقة لا يستطيع أن يبلغ هذه الغاية، لأنه يقدم لنا الأفراد عادة من بعد في موقف مطهَّم، مرتدين الملابس الرسمية المتيبسة أو الدرع الصلب الثقيل، ومن العسير أن نميز الأبعاد الانسانية من خلال هذا كله.
أمّا في السير والتراجم، فإن حياة الفرد تظهر بصورة أوضح،لأنها تكون في نطاق أضيق وأكثر تفصيلا. وشوبنهاور(٨٢) يوضح هذا الفارق بين التاريخ والسيرة في كشف المثال، فيقدم لنا التشبيه التالي: « إن التاريخ يجعلنا نرى البَشر مثلما نرى الطبيعة كمشهد من جبل شاهق، فنحن هنا نرى الكثير جملةً، فنرى امتدادات فسيحة وكتل كبيرة، ولكن لا يكون هناك شيء واضح ولا مُدرَك من حيث تفصيلات طبيعته الحقيقية. ومن ناحية أخرى، نجد أن تصوير حياة الفرد (أي كما يكون في السير والتراجم) يجعلنا نرى الانسان مثلما نرى الطبيعة إذا ما تجولنا بين أشجارها ونباتها وصخورها ومياهها ».

وإذا كانت السيرة عند شوبنهاور تَفْضُل التاريخ للأسباب السالفة، فإن

الشعر عنده أرفع منزلة من الاثنين معاً. فالشعر كفن يُسلِّط الضوء على المِثال ويجعله أكثر وضوحاً، « لأن العبقري هنا أيضاً يُظهر لنا المرآة السحرية، التي يَظهر فيها أمامنا كل ما هو جوهري وذو دلالة متجمعا وموضوعا في أوضح ضوء، بينما يختفي كل ما هو عارض ودخيل »[٨٣] . ومن هنا ينبغي ان نلاحظ ان شوبنهاور عندما يتحدث عن الشعراء ، فإنه لا يقصد الشعراء العاديين أو شعراء القافية على حد تعبيره ، بل يقصد تلك القلة النادرة التي تستطيع ان تتمثل « المثال » . فالعامل المهم في الشعر - مثل أي فن - هو تصوير المثال ، أي الحقيقة او المغزى الباطني في الأشياء ، أمّا شكل بناء العمل الفني أو القصيدة فهو مسألة ثانوية ، فليس اتباع قواعد واساليب الشعر يمكن ان يخلق قصيدة رائعة .

٣ ـ ادراك المثال في التراجيديا وأشكال الشعر المختلفة:

إذا كان هدف الشعر بوجه عام هو تمثل « مثال » الانسان، فإن أشكال الشعر تتفاوت من حيث طريقة ادراكها لهذا « المثال »، فبعض أنواع الشعر يغلب عليها الطابع الذاتي في ادراك المثال، وبعضها يغلب عليها الطابع الموضوعي. وأسمى أشكال الشعر هي الدراما عندما تتخِذ شكل التراجيديا أو المأساة، لأن ادراك المِثال هنا يكون موضوعيا خالصا.

وأول فنون الشعر التي يغلب عليها طابع الذاتية هو الشعر الغنائي Lyrical poetry، ففي هذا النوع يتم ادراك « المثال » من خلال تأمل الشاعر لحالته الباطنية، وفي هذا يقول شوبنهاور[٨٤]: « إن تمثُّل مثال الانسان ـ والذي هو وظيفة الشاعر ـ يمكن أن يتحقق بشكل يكون فيه ما هو متمثَّل هو أيضاً المتمثِّل the representer. وهذا هو ما يحدث في الشعر الغنائي، أو فيما يُسمى بالأغاني التي يدرك فيها الشاعر بوضوح حالته الخاصة فحسب، ويقوم بوصفها. وهكذا فإن قدرا معينا من الذاتية يكون ضرورياً بالنسبة لهذا النوع من الشعر نظراً لطبيعة موضوعه ». فموضوع القصيدة الغنائية هو ارادة أو مشيئة المغني كما يشعر بها في وعيه، وهو أحياناً يشعر بها كرغبة مشبعة محررة (أي ابتهاجا)، وغالباً ما يشعر بها كرغبة حبيسة (أي حزنا)، ولكنه دائما يشعر بها كانفعال وعاطفة وحالة نفسية مقلقلة. وفي مقابل هذا، فإن المغني يشعر ـ في نفس الوقت ـ بأنه ذات عارفة خالصة تتأمل في هدوء هذه الارادة في صورها المختلفة، والشعور بهذا التقابل

والتناوب هو ما تعبر عنه القصيدة الغنائية.

وكلما انتقلنا تدريجياً إلى أشكال أعلى من الشعر نجد أن المتمثّل لا يكون هو الشخص المتمثّل كما في الشعر الغنائي، أي أن الشاعر يخفي نفسه ـ إلى حد ما ـ وراء تمثله، ويختفي كلية في أعلى الأشكال الموضوعية للشعر.

والقصة الشعرية أو الموال ballad أكثر موضوعية من الشعر الغنائي، ومع ذلك يكون فيها دائماً شيء ذاتي، لأن الشاعر هنا لازال يعبر عن حالته الخاصة. وهذا العنصر الذاتي يقلّ بشكل أكبر في القصيدة الرومانسية romantic poem، وفي القصيدة القصيرة التي تصوِّر الحياة الريفية idyll. ولكن هذا العنصر يكاد يختفي تماماً في الشعر الملحمي epic poetry، بينما يتلاشى حتى آخر ذرة فيه في الدراما، لأن الدراما هي أكمل وأكثر أشكال الشعر موضوعية، وبالتالي أكثرها صعوبة.

وهكذا نجد أنه إذا كانت الدراما هي أكمل وأصعب أشكال الشعر، فإن الشعر الغنائي يكون أسهل شكل للشعر، لأن الشاعر الغنائي لا يفعل شيئاً أكثر من أنه يتمثّل بوضوح حالته الشعورية في لحظة من لحظات الاستثارة الانفعالية، ثم يقوم بعد ذلك بوصف هذه الحالة. ومن هنا، فإن ابداع الشعر الغنائي لا يتطلّب أن يكون المُبدِع عبقريا كما هو الحال في الفن عموماً، فالانسان الذي لم يبلغ درجة العبقرية يمكن أن يُبدِع أشعارا غنائية جميلة، والدليل على هذا ـ في رأي شوبنهاور ـ هو وجود العديد من الأغاني الفريدة التي ألَّفها أشخاص مجهولون لم يشتهروا بعبقرية، ومن أمثلة ذلك: الأغاني الألمانية الوطنية، وأغاني الحب التي لا تُحصى، وأغاني الشعب في كل لغة(٨٥).

وفي أشكال الشعر الأكثر موضوعية ـ كما في الشعر الملحمي والدراما ـ فإن «مثال» الانسان يتم الكشف عنه بوسيلتين: بواسطة التمثل الصادق العميق للشخصيات characters ذات الدلالة، وبواسطة اختلاق المواقف المثمرة التي تكشف فيها هذه الشخصيات عن نفسها بوضوح وتَميُّز. فهذه المواقف المُعبرة نادراً ما تظهر في الحياة الواقعية وفي التاريخ، وهي غالباً تكاد تختفي بين حشد من المواقف غير ذات المغزى، ومن هنا كان على الشاعر أن ينتقي ويختلق هذه

المواقف، حتى يظهر المثال الذي يتجلّى في الأفراد من خلال وجودها في هذه المواقف[٨٦].

والواقع أن عملية خلق المواقف المختلفة التي ينكشف فيها المِثال أمر ضروري في كل فن، وليس في الشعر فحسب، « فمُثُل » المياه ــ على سبيل المثال ــ لا يمكن أن تَظهر بوضوح في حالة تأمل بركة مياه أو بحيرة هادئه، فظهورها بشكل كافٍ لا يكون إلاّ عندما تبدو المياه في الحالات المختلفة وتتعرّض لعوائق متنوعة، « وهذا هو السبب في أننا نشعر بجمال المياه عندما تسقط وتندفع وتصطخب أو ترتفع في الهواء، أو تسقط في شلال من الرذاذ، أو عندما تنبثق من نافورة إذا ما تحكمنا فيها بطريقة صناعية . . . وإن ما يحققه المهندس باستخدام مادة المياه السائلة، هو ما يحققه المعماري باستخدام مادة الحجر الصلبه، وهو نفس ما يحققه الشاعر الملحمي أو الدرامي باستخدام مثال الانسان »[٨٧].

وهكذا يرى شوبنهاور[٨٨] أن « غاية الدراما هي أن تبين لنا ــ من خلال مثال ــ[*] طبيعة ووجود الانسان ». وطبيعة الانسان هي شخصيته، أمّا وجوده فهو المواقف والأحداث والظروف التي يوجد الفرد فيها، .والشخصية يجب ألاّ يكون لها السيادة على الوجود في الدراما، كما أن الوجود يجب ألاّ يكون له السيادة على الشخصية، فكلاهما يبرز الآخر، لأن الظروف والقدر والأحداث تجعل الشخصية تكشف عن طبيعتها، كما أن الفعل وبالتالي الأحداث تنبثق وتتحدد من خلال الشخصية[٨٩].

وإذا كان الشاعر الدرامي يتمثّل الطبيعة الباطنية للانسان من خلال الشخصيات والمواقف التي توجد فيها، فإنه يستقي هذه الشخصيات من الواقع والحياة. فالقول بأن لا شيء يأتي من العدم Enihilo nihil fit هو قاعدة تصدق على الفنون الجميلة أيضاً. فمصور اللوحة التاريخية يستخدم أشخاصاً أحياء كنماذج، وذلك من خلال ادراك الجمال أو التعبير فيها. وكتّاب الرواية الممتازون يتبعون نفس المنهج، فهم يأخذون المجمل العام للشخصيات التي يرسمونها من

(*) كلمة « مثال » هنا ترجمة لكلمة example وليس Idea، ومع ذلك فليس هناك تعارض بين المعنيين.

أشخاص واقعيين يكونون قد عرفوهم، ويحاولون أن يدركوا المثال أو الحياة الباطنية المتمثلة في هذه الشخصيات[٩٠].

والدراما في تمثلها لموضوعها تمر بثلاث مراحل: والمرحلة الأولى هي التي تكون فيها الدراما مثيرة للاهتمام interesting، فالأشخاص يَستحوذون على انتباهنا عن طريق تتبع أهدافهم الخاصة التي تماثل أهدافنا. وهنا نجد أن الحدث action يسير بواسطة الحبكة intrigue، والدور الذي تؤديه الشخصية. وفي المرحلة الثانية تصبح الدراما عاطفية sentimental، فهنا ينشأ تعاطفنا مع البطل، وبطريقة غير مباشرة مع أنفسنا، لأن الحدث في هذه المرحلة يَتخِذ دوراً محزنا مثيرا للشفقة. أمّا المرحلة الثالثة، فهي التي يتم فيها الوصول إلى العقدة أو نقطة التحول الحاسمة في الحدث climax، وهي أكثر المراحل صعوبة. وفي هذه المرحلة تصبح الدراما مأساوية tragic، فنحن هنا نكون وجهاً لوجه أمام بؤس وعذاب الوجود الذي يبدو في المعاناة والصراع، والنتيجة التي تبدو لنا من خلال كل هذا هي عبثية كل جهد بشري[٩١].

وإذا كانت البداية ــ كما يُقال دائما ــ صعبة، فإن الأمر في الدراما عكس ذلك تماماً، لأن الصعوبة فيها تقع في الخاتمة أو النهاية لا البداية. وترجع الصعوبة إلى أنه من السهل دائماً أن نصنع العقدة أكثر من أن نحلها، ومن ناحية أخرى، فإننا في البداية نعطي المؤلف الحرية الكاملة في التصرف ورسم الشخصيات كما يشاء، ولكن في النهاية تكون هناك متطلبات معينة عليه أن يلتزم بها. فالخاتمة يجب أن تكون منطقية ومتسقة مع الأحداث، أي يجب أن تكون متوقّعة وليست مفتعلة أو وليدة صدفة[٩٢]. ولا شك أن رأي شوبنهاور هنا يعتبر معارضاً للاتجاه الميلودرامي في الأدب، والذي تتصاعد أحداثه وتصل إلى ذروتها بناء على الصدفة والافتعال.

غير أننا ينبغي أن نلاحظ حقيقة هامة، وهي أن شوبنهاور عندما يتحدث عن الدراما إنما يتحدث عن شكل محدد من أشكالها، وهو التراجيديا ولا يضع في حسابه الكوميديا(*) أو الدراما ذات الأبعاد السياسية، وهو يصرِّح بانكاره

(*) سيردُ بيانُ ذلك فيما بعد.

واستهجانه لهذا الشكل الأخير من الدراما، فيقول: « إنني ــ بالطبع ــ لم أضع في اعتباري الدراما ذات الاتجاه السياسي التي تتلاعب بالأهواء الوقتية للعامة المتملقة السريعة التأثر. . . »(٩٣).

وهكذا، فإن شوبنهاور ينظر إلى التراجيديا tragedy على أنها قمة الفن الدرامي، وبالتالي على أنها تمثل قمة فن الشعر، وفي هذا يقول: « ينبغي أن ننظر إلى التراجيديا ونسلِّم بها بوصفها قمة الفن الشعري، بسبب عظم تأثيرها، وبسبب صعوبة انجازها »(٩٤). ولهذا، فإن التراجيديا ــ عند شوبنهاور تحتل أعلى درجة في مقياس الفنون التي تعبر عن الدرجات المختلفة لتجسد الارادة، فهي تقع في الطرف المقابل لفن المعمار.

والواقع أن التراجيديا ليست مرحلة هامة في فن الشعر أو الفنون الجميلة فحسب، بل إنها تمثل مرحلة هامة بالنسبة لمذهب شوبنهاور نفسه كما يقرُّ هو بذلك. لأن التراجيديا تمثل الجانب المريع من الحياة، فهي تمثل أعلى وأوضح درجة لصراع الارادة في الوجود، أي أنها تتمثل الارادة بوصفها مصدراً للألم والمعاناة والشقاء في الحياة والوجود الانساني. إن مادة التراجيديا ونسيجها هو نفس مادة ونسيج الحياة والوجود، وهو الألم والمعاناة، وباختصار الارادة. فالألم الذي يندُّ عن الوصف، ونواح البشرية، وغلبة الحظ والقدر، وانتصار الشر، كل هذا يكون ظاهراً بوضوح في هذا الفن. وبالتالي، فإن التراجيديا تكشف بوضوح عن طبيعة العالم والوجود.

ولكن التراجيديا لا تكشف لنا عن طبيعة الحياة والوجود فحسب، بل إنها تكشف لنا أيضاً عن عبث كل جهد وصراع بشري، وبالتالي تؤكد على فكرة الاستسلام والتحرر من ارادة الحياة. ولهذا، « فنحن نرى في التراجيديات أن أسمى الناس ــ بعد طول من الصراع والمعاناة ــ قد تخلّوا عن أهدافهم التي كانوا يقتفون أثرها بشغف، وتخلّوا عن متع الحياة إلى الأبد. . . »(٩٥). والبطل بهذا المعنى يتطهر من الارادة بالألم والمعاناة وكأنه يكفِّر عن خطيئته، ولكنه لا يُكفِّر ــ في هذه الحالة ــ عند خطيئته الخاصة، وإنما يُكفِّر عن الخطيئة الأصلية original sin، وهي خطيئة وجوده نفسه، فإن أكبر خطايا الانسان هي أنه قد وُلِد، على حد قول كالديرون Calderon.

ولأن التراجيديا تصور لنا الوجود بوصفه خطيئة، وتصور لنا الألم والشر والمعاناة كجزاء ضروري أو ضريبة مستحقة على خطيئة الوجود نفسه، فإن التراجيديا بذلك تدفعنا إلى مقاومة ارادة الحياة وانكارها، والنظر إلى متع الحياة على أنها وهم زائف. ولهذا يرى شوبنهاور أن المتعة في التراجيديا لا تنتمي إلى الاحساس بالجميل، وإنما إلى الاحساس بالجليل، فإذا كان الموضوع الجليل يولّد فينا شعورا بمقاومته والتعالي عليه، فكذلك نجد أن التراجيديا بتصويرها للخطب الجسيم great misfortune تولّد فينا شعوراً بمقاومة الارادة والتخلّي عنها، وفي هذا يقول شوبنهاور (٩٦): « إن تأثير التراجيديا يشبه إلى حد بعيد تأثير الجليل الحركي، لأنه مثله يرفعنا فوق الارادة واهتماماتها، ويضعنا في تلك الحال التي نجد فيها متعة لرؤية ما يسير في اتجاه مضاد لهذه الارادة ».

وإذا كان الموضوع الأساسي في التراجيديا هو الخطب الجسيم الذي يجسّد الشر والألم والمعاناة في الوجود الانساني، فإن تمثل هذا الموضوع ـ فيما يرى شوبنهاور ـ يمكن أن يتم بثلاث طرق أو كيفيات متباينة(٩٧): فقد يحدث الخطب أو الحدث التراجيدي نتيجة لوجود شخصية شريرة بشكل غير عادي. ومن أمثلة هذا النوع من التراجيديات: « ريتشارد الثالث »، و« تاجر البندقية »و« فيدرا » Phaedra. وقد يحدث الخطب عن طريق القدر الأعمى، أي الصدفة أو الخطأ، ومن أمثلة هذا النوع أغلب تراجيديات القدماء، مثل: « أوديبوس ملكا » Oedipus Rex لسوفوكليس. أمّا النوع الثالث ففيه يحدث الخطب من مجرد وضع الشخصيات الدرامية بالنسبة لبعضها البعض، أي من خلال علاقاتهم مع بعضهم. فالشخصيات هنا ليست شريرة، ولا يتدخل القدر الاستثنائي في أحوالها، بل هي شخصيات أخلاقية عادية تعيش في ظروف عادية، ولكن وضعهم بالنسبة لبعضهم البعض يضطرهم إلى أن يتصارعوا ويؤذوا بعضهم عن علم وعمد. وهذا النوع من التراجيديات يتجاوز النوعين الآخرين، لأنه يجعلنا نرى الخطب أو الحدث المأساوي، لا كحدث استثنائي (كالقدر أو الشخصية المفرطة في الشر)، وإنما كحدث طبيعي ينبثق من أفعال الشخصيات العادية، وهو بذلك يكون قريبا منا. أمّا في النوعين السابقين، فإن القدر أو الشر يبدوان لنا كقوى مخيفة تهددنا ولكن من بعيد فقط، بينما هذه القوى في النوع الأخير يكون.

طريقها إلينا مفتوحاً في كل لحظة(*) وهذا النوع هو أصعب أنواع التراجيديا، ومن أمثلته: « هاملت » و « فاوست ».

ومن هذا يتضح لنا أن شوبنهاور لم يرَ في التراجيديا اليونانية النموذج الأسمى لفن التراجيديا. فعلى الرغم من أنه يُكنُّ اعجابا كبيرا للفن الاغريقي القديم، فإنه هنا يخالف هذه القاعدة ويفضل التراجيديا المسيحية على تراجيديا القدماء. ولهذا فهو يرى أن شكسبير وجيته يتفوقان على سوفوكليس ويوربيدس، وذلك لأن التراجيديا المسيحية قد نجحت في تمثل الغاية الحقيقية لهذا الفن، وهي تصوير الانسحاب والتخلّي التام عن ارادة الحياة.. أمّا تراجيديا القدماء فهي تصور الأبطال وهم واقعين تحت القدر أو الشر المخيف، ولكنهم مع ذلك لا يسعون إلى الخلاص والتحرر من ارادة الحياة. ويعلل شوبنهاور[٩٨] ذلك بقوله: « وسبب كل هذا يرجع إلى أن القدماء لم يكونوا قد أدركوا بعد قمة وغاية الدراما، أو بالأحرى لم يكونوا قد وصلوا إلى رؤ ية مكتملة للحياة ذاتها ».

وإذا كانت التراجيديا تسعى نحو الانسحاب والتخلّي عن ارادة الحياة، فإن الكوميديا هي مظهر من مظاهر توكيد ارادة الحياة. فالكوميديا وإنْ كانت تقدم النا أحياناً المعاناة والمصائب، فهي لا تقدم ذلك باعتباره نسيجاً للوجود، بل باعتباره شيئاً عابرا يمكن أن ينحلّ إلى فرح ويمتزج بالنجاح والآمال، وبصفة عامة فهي تقدم لنا الحياة كشيء حسن دائما. ولهذا يرى شوبنهاور أن المتأمل للكوميديا بجدية سيجد أن مواقفها الهزلية: كالنطق والحركات الساذجة، والغضب الوقتي، والحسد الذي تضمره النفس، إنما هي مواقف لا تمثل الجانب الحقيقي للحياة، وسيدرك أن هذه الأشياء أو المواقف لا يمكن أن تكون غاية، لأنها أتت إلى الوجود عن طريق الخطأ، وأنها ما كان يجب أن تكون[٩٩].

(*) رأي شوبنهاور هنا يُعد ارهاصاً لآراء الفلاسفة الوجوديين عندما يتحدثون عن القلق والمعاناة والموت والعدم بوجه عام كنسيج للوجود، وخطر يهدد الانسان في كل لحظة.

خامسا: الموسيقى:

لقد رأينا أن تصنيف شوبنهاور للفنون كان في مقياس أو سلم متدرج يناظر سلم تجسدات الارادة، ففى أدنى السلم جاء المعمار الذي يعبر عن «مُثل» الارادة في درجات تجسداتها الدنيا، بينما جاءت التراجيديا في أعلى السلم، لأنها تعبر عن مثل الارادة في أعلى تجسد لها.

أمّا الموسيقى فليس لها مكان في مقياس أو تصنيف شوبنهاور للفنون، لأنها تقف وحدها في تصنيف خاص بها، «فالموسيقى تقف وحدها منفصلة تماماً عن كل الفنون الأخرى. فنحن لا ندرك في الموسيقى النسخة أو الاعادة لأي مثال من مثل الوجود في العالم. ومع ذلك، فهي فن سام للغاية، وتأثيرها على أعماق طبيعة الانسان يكون قوياً جدا، والانسان يفهمها تماماً وبعمق، كلغة كونية متقنة يتجاوز وضوحها حتى وضوح العالم المحسوس نفسه...»[١٠٠].

إذاً فالموسيقى تختلف عن الفنون الأخرى جميعاً من حيث علاقتها بالعالم، أو بالأحرى من حيث دلالتها الميتافيزيقية، وبالتالي من حيث مدى تأثيرها. فالفنون الأخرى تعبر عن «مُثل» أو «صور» معينة للارادة، أمّا الموسيقى فلا تعبر عن «الصور»، لأنها نسخة من الأصل، أي أنها تعبر عن الارادة ذاتها التي توجد فينا وفي الوجود. وفي هذا يقول شوبنهاور[١٠١].

«وهكذا فإن الموسيقى ليست ـ قطعا ـ كالفنون الاخرى نسخة من المثل ولكنها نسخة من الارادة ذاتها، التي تكون المثل هي موضوعيتها. وهذا هو السبب في ان تأثير الموسيقى يكون أكثر قوة ونفاذاً إلى حد بعيد جداً

من تأثير سائر الفنون الأخرى ، لأن هذه الفنون تتحدث فقط عن الظلال ، بينما تتحدث الموسيقى عن عين الشيء نفسه » .

والحقيقة أن بحث شوبنهاور في الموسيقى يدور في مجمله حول هذا السؤال : ما علاقة الموسيقى بالنسبة للارادة ، وبالتالي بالنسبة للعالم؟ وهو يرى أنه على مر العصور لم ينجح أحد في تفسير هذه العلاقة الغامضة بين الموسيقى وبين العالم. ولكنه يحاول أن يوضح هذه العلاقة عن طريق بيان نوع من المشابهة أو التوازي بين الموسيقى وبين الارادة. وهو يصرِّح لنا بأنه لكي يفسِّر ذلك فإنه قد أعطى عقله كلية للانطباع الذي تُحدثه فيه الموسيقى ، وبعد ذلك عاد إلى الفكر والتأمل ليُدوِّن ملاحظاته ، ويعطي هذه الانطباعات دلالتها الفلسفية ، وبذلك تمكن من أن يقدم تفسيراً للطبيعة الباطنية للموسيقى وعلاقتها بالعالم[١٠٢] .

وشوبنهاور يصرِّح بأن هذا التفسير لا يمكن اثباته أو البرهنة عليه ، ولذلك فإن قبول الفرد لهذا التفسير يتوقف على التأثير الذي يمكن أن تحدثه فيه الموسيقى ذاتها من ناحية ، وعلى مدى استيعابه وفهمه لمذهبه ككل من ناحية أخرى ، وفي هذا يقول : « إنني أرى أنه من الضروري للمرء كي يصبح قادراً على أن يرتضي باقتناع تام تفسير دلالة الموسيقى الذي سأقدمه الآن ، أن يُنصِت للموسيقى مع تأمل مستمر لنظريتي التي تتعلق بها ، ولتحقيق هذا فإنه من الضروري أيضاً أن يكون على معرفة بكل مذهبي الفكري »[١٠٣] .

١ ــ الموسيقى كتعبير عن الارادة :

وعندما يقول شوبنهاور بأن الموسيقى تعبر عن العالم ، فإنه يعني بذلك أنها تعبر عن الارادة ذاتها ، لأن العالم بمكوناته من الطبيعة اللاعضوية والعضوية في كافة أشكالها ليس سوى تجسد للارادة . وعلى هذا الأساس يحلل شوبنهاور طبيعة الموسيقى .

وأول ما يبدأ به شوبنهاور لاثبات التوازي والتشابه بين الموسيقى والعالم ، هو الهارموني harmony . فالنغمات التي يتكون منها الهارموني تناظر مكونات العالم ، « فالأصوات أو الأجزاء الأربعة لكل هارموني ، وهي الباص bass والتينور tenor والالتو alto والسوبرانو soprano . . . تناظر الدرجات الأربع في سلسلة الوجود وهي : المملكة المعدنية ، والمملكة النباتية ، والمملكة الحيوانية ،

والانسان »[١٠٤]. فالباص ــ وهو أعمق نغمات الهارموني ــ يعبر عن أو يناظر أدنى درجات تجسد الارادة، أي الطبيعة اللاعضوية، فنغمات الباص بطيئة الحركة وارتفاعها وانخفاضها يكون من خلال مسافات صوتية أوسع وهكذا نتدرّج حتى نصل إلى أعلى نغمات الهارموني التي تقابل أعلى صور الحياة العضوية .

والتناظر بين هذه الأجزاء الأربعة للهارموني وبين مكونات العالم أو درجات الارادة، يشمل أيضاً علاقة هذه الأجزاء ببعضها، وحدود تداخلها مع بعضها البعض. فيلاحظ شوبنهاور أن نغمة الباص bass note ــ وهي النغمة الأعمق أو الأدنى Lower note ــ يجب أن تكون على بعد من الأصوات الثلاثة الأعلى أكبر من البعد أو المسافة القائمة بين هذه الأصوات وبعضها، فهي لا تستطيع أن تقترب منها إلى أكثر من أوكتاف(*) على الأقل. ومن هنا فإن الهارموني الواسع المدى extended harmony يكون تأثيره أقوى من الهارموني الذي تتقارب فيه أدنى نغماته مع أعلى نغماته Close harmony. ونفس الشيء يحدث في الطبيعة، حيث تبدو الموجودات العضوية (وهي تناظر الأصوات الأعلى) أقرب إلى بعضها من قربها إلى المملكة المعدنية أي الطبيعة اللاعضوية، حيث تقوم بينها وبين هذه الأخيرة هوّة شاسعة[١٠٥].

ومع ذلك، فإن الهارموني، في نظر شوبنهاور ليس أهم عناصر البناء الموسيقي، فأهمية الهارموني ثانوية إذا ما قورنت بأهمية الميلودي(**) melody. ولذلك فإن شوبنهاور يرى أن المؤلفات الموسيقية الرائعة هي التي تقوم أساساً على الميلودي، « فالموسيقى هي لغة الميلودي الذي يكون العالم موضوعاً لها »[١٠٦]. وشوبنهاور يعني بذلك أن الميلودي يعبر عن أو يجسِّد الارادة ذاتها ويكشف عن أسرارها كما تتبدّى على وجه الخصوص في أعلى تجسداتها، أي في عواطف وانفعالات وجهود الانسان، « فالميلودي يصوِّر كل استثارة وكل جهد وكل حركة للارادة، وكل ما يجمعه العقل تحت مفهوم الشعور الواسع السلبي، ذلك

(*) الاوكتاف octave هو المسافة الموسيقية المكونة من سلسلة كاملة لنغمات السلم الموسيقي، وتتكرر هذه المسافة بنغماتها في الآلة الموسيقية ولكن في درجات صوتية أعلى بالتدريج فتشكل بذلك أوكتافا آخر وهكذا. . .

(**) الميلودي هو الخط الأساسي في اللحن الموسيقي، وهو يقابل الايقاع.

الشعور الذي لا يمكن للعقل أن يدركه من خلال مفاهيمه المجردة. ولذلك فقد قيل دائماً إن الموسيقى هي لغة الشعور والعاطفة كما أن الكلمات هي لغة العقل»[١٠٧].

ويرى شوبنهاور أن أفلاطون وأرسطو قد فطنا إلى أن الموسيقى هي لغة الشعور. ولكن هذا الرأي في الحقيقة لم يكن قاصراً على أفلاطون وأرسطو وحدهما، بل هو ــ كما رأينا ــ الرأي الشائع عن الموسيقى بين القدماء، والمحدثين من الفلاسفة الألمان على وجه الخصوص، وأصحاب الاتجاهات الرومانسية.

والحقيقة أن القول بأن الموسيقى هي لغة الشعور أو الانفعال، يعني ببساطة أن الموسيقى تتميز وتتفوق على الفنون الأخرى بقدرتها على التعبير عن العواطف والانفعالات. وقد يكون مرجع هذا إلى أن كل انفعال emotion يكون حركة motion، أي ارتفاعا وهبوطا، وهذا هو ما يحدث في الميلودي، فالميلودي لا يرتفع ويهبط في السلم الموسيقي فحسب، بل إنه يتزايد ويتضاءل في الكثافة أو التركيز كما تفعل النغمات في مقطوعات البيانو[١٠٨]. وهذا يعني بمصطلحات شوبنهاور أن الميلودي يُعبِّر عن الارادة في كل حركاتها وسكناتها، وبالتالي يعبر عن كل شعور وعاطفة وانفعال ورغبة. وشوبنهاور يحاول أن يفسِّر ذلك أيضاً من خلال نوع من التشابه أو التوازي بين طبيعة الميلودي وبين طبيعة الارادة كما تتجسّد في النفس البشرية، وذلك على النحو التالي:

إن طبيعة الانسان ــ كما رأينا مراراً ــ تتمثل في صراع الارادة الباطنة فيه، فما أن تُشبَع رغبة حتى تتجدد رغبة أخرى تجاهد نحو الاشباع، وهكذا إلى مالا نهاية. وسعادة الانسان تتوقف على التحول السريع من الرغبة إلى الاشباع، ولكن معاناته تعود حينما يتحول من الاشباع إلى الرغبة من جديد. ويرى شوبنهاور أن طبيعة الميلودي تناظر هذا تماماً، ففي الميلودي نجد تحولا أو تباعدا مستمرا عن القرار key - note في آلاف من الطرق، ومع ذلك يكون هناك دائماً ارتداد مستمر إلى القرار. وفي كل هذه التباعدات أو التحولات يعبر الميلودي عن جهود الارادة المتنوعة بينما يعبر عن اشباع الارادة بارتداده إلى القرار. فكما أن الانتقال أو التحول السريع من الرغبة إلى الاشباع يحقق السعادة، كذلك فإن الميلودیات السريعة التي لا تكون فيها تحولات أو تباعدات كبيرة تكون مبهجة، بينما الميلوديات البطيئة التي تتجه الى القرار في طرق ملتوية من خلال العديد من

الفواصل الموسيقية تكون حزينة، ولذلك فهي تشبه الاشباعات المؤجلة التي يطول انتظارها والتي تُكتَسب بصعوبة[١٠٩].

كذلك فإن الحركات الموسيقية تعبر عن الارادة أيضاً، فالموسيقى الراقصة السريعة تعبر فقط عن متعة عادية سهلة المنال. ومن ناحية أخرى، فإن الحركات الموسيقية السريعة (الاليجرو) allegro movements التي تكون في مقطوعات طويلة وتحولات واسعة ترمز إلى جهد أسمى وأكبر من أجل غاية بعيدة. في حين أن الحركات البطيئة (آداجيو) adagio movements تعبر عن ألم أو معاناة الجهد السامي الذي يحتقر كل سعادة تافهة. والانتقال من مفتاح موسيقي إلى مفتاح آخر مختلف تماما، يُشبه الموت، لأنه ينهي الاتصال أو الارتباط الذي بدأ من قبل، ومع ذلك يستمر اللحن الموسيقي كما تستمر الارادة حتى بعد فناء الفرد، وتتحقق في أفراد آخرين[١١٠].

ومع كل هذا، فإن شوبنهاور يلاحظ ــ في فقرة هامة جداً ــ أن كل هذه التشابهات بين الموسيقى وبين ظواهر الارادة كما تتمثل في العالم وفي الطبيعة البشرية ليست مباشرة، فالعلاقة بين الموسيقى وظواهر الارادة ليست علاقة محاكاة، وإنما علاقة توازي أو تشابه غير مباشر، « لأن الموسيقى لا تعبر أبداً عن الظاهرة، ولكن تعبر فقط عن الماهية الباطنية أو جوهر الظواهر كلها، أي الارادة ذاتها. ولذلك فهي لا تعبر عن هذه البهجة الجزئية المحددة أو تلك، ولا عن هذا الحزن أو ذاك، ولا عن ذلك الألم أو الخوف أو السرور أو المرح أو طمأنينة النفس ــ وإنما تعبر عن البهجة والحزن والخوف والسرور والمرح وطمأنينة النفس ذاتها، أي تعبر عنها بطريقة مجردة إلى حد ما، فهي تعبر عن الماهية الباطنية لهذه المشاعر دون أي اضافات ثانوية، ولذلك فهي تعبر عن هذه المشاعر بدون دوافعها »[١١١].

ومعنى ذلك أن الموسقى في تعبيرها ــ من خلال الأعداد اللانهائية للميلودي ــ عن كل جهود الارادة وثوراتها ومظاهرها، إنما تعبر عن ذلك دائماً بطريقة عامة مجردة وليست جزئية أو وصفية. وبناء على هذا، فإن الموسيقى تثير أو تحرك مشاعرنا، ولكن المشاعر التي تثيرها فينا لا تشبه تلك المشاعر التي نمر بها في حياتنا اليومية. وشوبنهاور[١١٢] يشير إلى ذلك بقوله: « . . . إن مَنْ يُسلِم نفسه للأثر الذي تحدثه فيه سيمفونية ما، يبدو أنه يرى كل المشاهد الممكنة للحياة

والعالم تحدث في نفسه، ومع ذلك فإنه إذا تأمل فلن يجد أي تشابه بين الموسيقى وبين الأشياء التي مرت أمام عقله »..

ولكن رأي شوبنهاور الوارد في النص الأخير يثير إشكالا في رأي باتريك جاردنر[١١٣]، « لأنه كيف يمكن... لقطعة موسيقية مثل صوناتا ما، أن تبدو للمستمع مُعَبِّرة وبليغة بعمق، وفي نفس الوقت لا يمكن القول أنها تشبه ــ أو بالأحرى ــ تصور شيئاً ما خارجها ». والحقيقة أن هذا النقد قد جانب الصواب لأكثر من سبب: فمن الناحية العامة، نجد أنه ليس هناك أدنى تناقض في أن يكون العمل الفني ــ سواء كان موسيقى أو غير ذلك ــ معبراً، ولا يُشير في نفس الوقت إلى شيء خارجه. بل إن هذا الرأي هو الشائع في أغلب الاتجاهات الفنية الحديثة(*). ومن ناحية أخرى، فإن « التعبير » expression في الموسيقى قد يُستخدَم بمعنى أن الموسيقى تثير حالات انفعالية دون أن تعبر عن أي شيء جزئي أو محدد[١١٤]. وهذا الرأي الأخير ينطبق تماماً على رأي شوبنهاور الذي نحن بصدده الآن، فشوبنهاور عندما يقول إن الموسيقى تعبر عن مشاهد أو تثير فينا مشاعِرَ لا تشبه المشاهد أو المشاعر التي نمر بها أو التي نألفها، فإنه يعني ببساطة أن **الموسيقى تعبر عن صورة الشعور لا مضمون الشعور**، أي أنها لا تعبر عن شعور محدد أو عاطفة معينة تنطبق على حدث جزئي. وإنْ شئنا مزيدا من الايضاح والتحليل لرأي شوبنهاور السالف، فإننا يمكن أن نذكر المثال التالي: فالشعور بالألم ــ على سبيل المثال ــ يمكن أن يتخذ أشكالا عديدة في أحداث جزئية لا حصر لها، فقد يشعر الانسان بالألم النفسي والجسمي نتيجة لمرض ألم به، وقد يشعر بالألم نتيجة لمجهود شاق مضني، أو لفقدان شيء أو شخص عزيز لديه... الخ. والموسيقى عندما تعبر عن الألم أو المعاناة، فإنها لا تعبر عن أي من هذه الحالات الجزئية السالفة، ولكنها تعبر عن الشعور المشترك فيها جميعا، أي عن الألم نفسه بدون الأسباب أو الدوافع التي أدّت اليه. وبالمثل يمكن أن نقول إن سيمفونية « القدر » مثلا قد تثير فينا شعوراً بالخوف أو الرهبة، ومع ذلك فإننا لا نكون خائفين من شيء ما أو من شيء محدد، أي أننا نخاف دون أن يكون هناك موضوع للخوف. ومن هنا، فإننا لا يجب أن نخلط دائماً في ادراكنا للموسيقى أو تذوقها بين الشعور أو العاطفة التي تعبر عنها وبين المشاعر والحالات الجزئية التي

(*) يتضح هذا الرأي في نظرية كليف بل في فن التصوير وفي نظرية هانزليك في الموسيقى.

نمر بها، طالما أنها لا تشبه ذلك الشعور الذي تعبر عنه الموسيقى. ذلك هو المعنى العميق المتضمن في رأي شوبنهاور.

والحقيقة أن قول شوبنهاور بأن الموسيقى تعبر عن المشاعر دون دوافعها، يعني أيضاً أن تأثيرها الجمالي يكون بطريقة قَبْلية خالصة purely apriori. فالتأثير الجمالي للموسيقى، وبالتالي ادراكها وتذوقها يتم في الزمان بمنأى تماماً عن المكان، وبالتالي بمنأى عن العلية وعن الذهن، وهكذا فإننا نشعر بتأثير الموسيقى دون حاجة إلى الرجوع إلى علل هذا الأثر(١١٥). ولهذا فإنه يمكن القول بأن الموسيقى عند شوبنهاور تُدرَك بطريقة ترانسندنتالية.

ولكن ينبغي أن نلاحظ أنه إذا كانت الموسيقى لغة عامة مجردة، فإن العمومية والتجريد هنا يختلفان عن عمومية وتجريد التصور concept، لأن التصور يكون دائماً نتاجا لجزئيات، والموسيقى لا تعبر عن هذا الشيء أو الحدث الجزئي، ولكنها تعبر عن المشاعر بالمعنى السالف الذكر، أي أنها تعبر عن صورتها لا مضمونها.

وبناءً على هذا فإن شوبنهاور يعارض كل موسيقى وصفية discriptive musice، لأن الموسيقى عندما تُؤلَّف لتخدم أو تعبر عن موضوع معين كأن يكون حدثا أو نصا مسرحيا أو رقصا أو مارشا عسكريا أو احتفالا دينيا ـ إنما تُشبه في ذلك فن المعمار عندما يُكرَّس لأغراض عملية نافعة: كبناء معبد أو قصر أو ترسانة، وغير ذلك من الغايات النفعية التي تعد دخيلة على كل فن. ولكن خطأ الموسيقى في هذه الحالة يكون أكبر وأفدح، لأن المعمار غالباً ما يكون محكوما بالأغراض النفعية، ولذلك فهو يحاول أن يوفق بينها وبين الأغراض الجمالية الخالصة، أمّا الموسيقى فإنها ـ بوسائطها الخاصة ـ تستطيع أن تعبر بحرية تامة عن غاياتها الجمالية الخالصة، كما يحدث في الكونشرتو concerto والصوناتا والسيمفونية(١١٦).

٢ ـ التعبير عن الارادة بين الموسيقى الخالصة والموسيقى المرتبطة بالشعر

ولكن، إذا كانت الموسيقى تعبر عن كل حركة للارادة، وبالتالي عن كل شعور (على النحو السالف الذكر)، فالسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو: ما دور الشعر في هذا التعبير؟ وبعبارة أخرى، هي يمكن أن تستعين الموسيقى بالشعر في تعبيرها هذا، كما يكون في الأغنية والأوبرا مثلا؟

الواقع أن العلاقة بين الموسيقى والشعر قديمة. بل إن القدماء لم يعرفوا من الموسيقى إلّا الأغنية. وفي البداية كان للشعر السيادة، وكانت الموسيقى تصحب الكلمات كمقدمة أو افتتاحية أو فاصل غنائي فحسب. ولكن شيئاً فشيئا أصبحت للموسيقى السيادة، وبدلاً من أن تصحب الشعر أصبح الشعر يصحبها[١١٧]. وهكذا فإن التطور الحديث الذي لحق بالموسيقى تمخض عن رؤ ية مختلفة للموسيقى « كفن مستقل ».

ورأي شوبنهاور في العلاقة بين الموسيقى والشعر يُعد من أهم الآراء التي ساهمت في تدعيم هذه الرؤ ية للموسيقى. فالموسيقى ـ عند شوبنهاور ـ فن قائم بذاته ومستقل عن الشعر وسائر الفنون الأخرى، فهي تستطيع أن تعبر عن أهدافها بوسائطها الخاصة، دون حاجة إلى وسيط آخر: سواء كان كلمات أغنية، أو نص أوبرالي Libretto، أو حدث. فالكلمات دائماً اضافة دخيلة على الموسيقى ليس لها سوى قيمة ثانوية، وتأثير النغمات يكون أقوى وأسرع وأكثر صدقاً من تأثير الكلمات، « ولذلك فلو أصبحت الكلمات مندمجة في الموسيقى، فإنها مع ذلك يجب أن تَتخِذ مكانة ثانوية، وتتكيف تماماً تبعاً لها »[١١٨].

وهكذا فإن الشعر إذا ارتبط بالموسيقى فإن علاقته بها ينبغي أن تكون علاقة التابع بالمتبوع. فالخطأ في رأي شوبنهارو هو أن نعكِس هذه العلاقة، ونجعل الموسيقى تتكيف وفقاً للكلمات أو الأحداث، فالموسيقى لها المكانة السامية فوق الشعر وغيره من الفنون، وهي تقف من الكلمات أو النص أو الحدث موقف العام من الجزئي، ولذلك يقول شوبنهاور[١١٩]: « ربما يبدو من الأنسب أن النص الأوبرالي ينبغي أن يُكتَب لأجل الموسيقى، لا أن تُؤلَّف الموسيقى لأجل النص الأوبرالي ». ولهذا يرى شوبنهاور أن الموسيقي لا يجوز له أن يحاكي الكلمات والأحداث، وإنما يجوز له فقط أن يتخذها مادة لاستثارة خياله الموسيقي، الذي يهدف إلى تصوير الارادة الباطنة في هذه الأحداث والكلمات.

ومعنى هذا أن شوبنهاور لا يرفض كل علاقة بين الشعر والموسيقى، بل هو يرى أن الاغنية مثلا قد تُحدث فينا تأثيراً جماليا واشباعاً قويا، لأنها تقدم لنا وحدة بين طريقتين للادراك: إحداهما مباشرة وهي الموسيقى، والأخرى غير مباشرة وهي الشعر الذي يستخدم التصورات[١٢٠]. والأصل الذي نشأت عنه الأغنية والأوبرا هو أن الانسان شعر بالحاجة إلى تجسيد الموسيقى، ذلك الشيء اللاّ

مرئي والذي يعبر عن الارادة الكلية، فلجأ إلى الكلمات والأحداث. وهذا طريق مشروع طالما أن الموسيقى لا توظف لأجل خدمة الكلمات أو الأحداث، وإنما تستخدم هذه الأخيرة كوسيلة لفهمها. ومع ذلك، فإن شوبنهاور يرى أن الموسيقى ليست بحاجة إلى كلمات أو أحداث لأجل فهمها، فهي لغة واضحة بذاتها، فحتى الموسيقى الأوبرالية الجيدة يمكن أن تُفهَم بوضوح وتُحدِث أثرها الكامل بمنأى عن النص الأوبرالي نفسه، أي بوسائطها الخاصة فحسب، ولهذا يرى شوبنهاور أن فن الأوبرا يُعد دخيلا على الموسيقى، وهو يمكن تعريفه بدقة بأنه « اختراع لا موسيقي، لمصلحة عقول لا موسيقية، لا يمكن أن تَفهَم الموسيقى، إلّا إذا تسرّبت إليها أولا من خلال وسيط دخيل عليها. . »(١٢١). ومن هنا، فإن الموسيقى ينبغي ألّا تستخدم إلّا وسائطها الخاصة بها، وألّا تلجأ إلى وسائط دخيلة عليها، « فلو أصبحت الموسيقى مرتبطة ارتباطاً وثيقا بالكلمات، وحاولت أن تصبغ نفسها وفقاً للأحداث، فإنها بذلك تكافح من أجل التحدث بلغة غير لغتها. ولم يتحرر أحد من هذا الخطأ إلى حد بعيد مثلما تحرر منه روسيني Rossini، ولذلك فإن موسيقاه تتحدث لغتها الخاصة بوضوح، وبطريقة خالصة، حتى أنها لا تحتاج إلى كلمات، وهي تحدث أثرها الكامل حينما تُترجَم بالآلات وحدها »(١٢٢).

ومن هذا يتضح لنا أن شوبنهاور يفضّل موسيقى الآلات الخالصة pure instrumental music، ويفضل السيمفونية بوجه خاص بوصفها أكمل شكل للموسيقى الخالصة. ولهذا فهو يرى أن إحدى سيمفونيات بيتهوفن(*) كفيلة بأن تقدم لنا كل العواطف والانفعالات البشرية دون أي تخصيص، وهي بذلك « تبدو كما لو كانت تقدم لنا روح العالم دون مادته »(١٢٣). ومن هنا ذهب فاجنر R. Wagner في تفسيره لموسيقى بيتهوفن إلى القول بأنها « تجسيد للارادة الكلية، وتعبير عن فلسفة شوبنهاور في الموسيقى »(١٢٤).

* * *

وهكذا ينتهي شوبنهاور إلى القول بأن الموسيقى الخالصة، أي الموسيقى

(*) على الرغم من تقدير شوبنهاور لبيتهوفن واعجابه الشديد به فإنه يرى أن بيتهوفن ـــ وكذلك هايدن ـــ قد ضلّ أحياناً باستخدام الموسيقى الوصفية، وهو الخطأ الذي تحرر منه روسيني وموتسارت (انظر: Parerga, P. 430 - Vol., II).

بوسائطها الخاصة وهي الآلات، تكون قادرة على التعبير عن غاياتها الجمالية أي التعبير عن الارادة الكامنة وراء كل كالظواهر، وهي بذلك تقدم لنا الجانب الميتافيزيقي للعالم وكأنها ترنيم بميتافيزيقا وجودنا، « . . . . لأن الموسيقى ــ كما قلنا من قبل ــ تتميز عن سائر الفنون الأخرى بأنها ليست نسخة من الظاهرة . . . ولكنها النسخة المباشرة للارادة ذاتها، ولهذا فهي تكشف عن نفسها بوصفها الجانب الميتافيزيقي the metaphysical لكل ما هو فيزيقي في العالم، وبوصفها الشيء في ذاته بالنسبة لكل ظاهرة. ولذلك، فإننا كما نسمي العالم ارادة متجسدة embodied will، فإننا يمكن أن نسميه بالمثل موسيقى متجسدة embodied music . . . »(١٢٥).

والموسيقى بهذا المعنى الذي يقدمه شوبنهاور تقترب إلى حد بعيد من الفلسفة، بل وإنها ــ في الحقيقة ــ تسمو فوقها أو على الأقل تُعد أسمى صورها، فإذا كانت الفلسفة هي محاولة لفهم طبيعة العالم **بطريقة غير مباشرة**، أي عن طريق التصورات، وإذا كانت الموسيقى لغة عامة تعبر بواسطة النغمات فحسب عن هذه الطبيعة الباطنية للعالم، وهي الارادة، ولكن **بطريقة مباشرة** ــ فإنه يترتب على ذلك أننا يمكن أن ننظر إلى الموسيقى ــ دون أن يكون هناك تناقض إلى حد كبير ــ على أنها « الفلسفة الحقيقية »(١٢٦).

تلك هي الدلالة الميتافيزيقية للموسيقى التي أخفق ليبنتز Leibniz في ادراكها، لأنه قد نظر إلى الموسيقى من حيث دلالتها الخارجية، أي بطريقة تجريبية خالصة، فذهب إلى أنها حسابٌ لا شعوري للأعداد. وتطبيق نظرية الأعداد على الموسيقى - كما هو عند ليبنتز والفيثاغوريين ــ يُعتبر أمرا ممكنا وصحيحا، طالما كنا ننظر إلى الموسيقى من حيث دلالتها الخارجية فحسب. ولكن الموسيقى في علاقتها بالعالم لها دلالة جمالية أو باطنية أخرى inner significance(١٢٧). ولو كانت الموسيقى لها هذه الدلالة الخارجية فحسب التي قال بها ليبنتز، « لكانت المتعة التي تحققها لنا الموسيقى أشبه بالمتعة التي نشعر بها عندما يأتي حاصل مسألة حسابية صحيحا . . »(١٢٨). وهكذا نجد أنه بينما نظر ليبنتز إلى الموسيقى على أنها حساب لا شعوري للاعداد، فإن شوبنهاور ينظر إليها على أنها ممارسة لا شعورية للميتافيزيقا، أي تفلسف لا شعوري.

٣ ـ البنية الفيزيقية للموسيقى ودلالتها الميتافيزيقية:

وكل ما قيل عن الموسيقى حتى الآن هو تحليل لها من حيث جانبها الميتافيزيقي ، أي من حيث دلالتها الباطنية باعتبارها تعبيراً مباشرا عن الارادة أو الشيء في ذاته، ولكن شوبنهاور ـ بالاضافة إلى هذا ـ يقدم لنا تحليلا للموسيقى من حيث جانبها الفيزيقي ، أي من حيث بنيتها وتركيبها الداخلي. ودون دخول في تفصيلات البنية الفيزيقية للموسيقى ، وهو ما يُعد أمراً تخصصيا ودخيلا على هذا البحث، فإننا سنركز على أهم ما جاء فيه، مع حصر الانتباه في العلاقة بين هذه البنية الفيزيقية للموسيقى وبين الدلالة الميتافيزيقية لها، كما يراها شوبنهاور.

والموسيقى ـ كما رأينا ـ تتألف من عنصرين أساسيين هما: الهارموني والميلودي، وعلى الرغم من أن الميلودي هو العنصر الهام في الموسيقى عند شوبنهاور، فإنه يرى ـ في نفس الوقت ـ أن كليهما يتداخلان معاً. ولكن، إذا كان شوبنهاور قد تناول الميلودي والهارموني ـ فيما سبق ـ بشكل عام، فإنه هنا يعكف على تحليل العناصر التي يتألفان منها، مع بحث دلالتها الميتافيزيقية، أي صلتها بالارادة.

وشوبنهاور يبدأ تحليله للجانب الفيزيقي للموسيقى بتناول النظرية الرياضية المشهورة في تفسير طبيعة الموسيقى، وهي النظرية التي تقول بأن كل تآلف harmony للنغمات يقوم على توافق أو تجانس ذبذباتها . فعندما تكون ذبذبات النغمتين لها علاقة معقولة بالنسبة لبعضها، بحيث يتم التعبير عنها في أعداد صغيرة، فإن النغمتين في هذه الحالة تكونان ممتزجتين ومتوافقتين، وبالتالي يمكن أن ترتبطا معاً في ادراكنا. أمّا إذا كانت هذه العلاقة لا معقولة، بحيث يتم التعبير عنها في أعداد كبيرة، فإنه لا يكون هناك توافق، وتكون هناك مقاومة لارتباط النغمتين معاً في ادراكنا، والعلاقة الأولى تسمى توافق النغم consonance بينما العلاقة الثانية تسمى تنافر النغم disonance. وشوبنهاور(١٢٩) يوضح لنا الدلالة الميتافيزقية لهذه العلاقات الرياضية للنغمات بقوله: « وصلة الدلالة الميتافيزقية للموسيقى بهذا الأساس الفيزيقي والرياضي لها يقوم على أساس أن ما يقاوم ادراكنا، وهو العلاقة اللامعقولة أو تنافر الأصوات، يصبح بمثابة النموذج الطبيعي لما يقاوم ارادتنا، وبالعكس فإن توافق الأصوات أو العلاقة المعقولة التي تكيف نفسها بسهولة مع ادراكنا، تصبح نموذجاً لاشباع الارادة ».

ثم يعرِّج شوبنهاور بعد ذلك على تحليل طبيعة الميلودي وتكوينه، فيبين لنا أن الميلودي يتكون من عنصرين: أحدهما ايقاعي rhythmical بينما الثاني هارموني harmonious، والأول يمكن وصفه بأنه العنصر الكمي quantitative element، لأنه يتعلق بالمدة، أمّا الثاني فيمكن وصفه بالعنصر الكيفي qualitative element، لأنه يتعلق بطبقة الصوت أو النغمات. والعنصر الايقاعي هو العنصر الجوهري والضروري، لأنه يمكنه وحده أن ينتج نوعا من الميلودي دون حاجة إلى العنصر الآخر، ومع ذلك فإن الميلودي الكامل يتألف من العنصرين معاً[١٣٠].

وشوبنهاور[١٣١] يوضح لنا وظيفة العنصر الايقاعي من خلال مقارنته بعنصر السيمترية، فيقول: «إن الايقاع يقوم في الزمان مقام السيمترية في المكان، فهو بمثابة انقسامات إلى أجزاء متكافئة تناظر بعضها البعض. فهو ينقسم أولاً إلى أجزاء أكبر تنقسم بدورها إلى أجزاء أصغر تكون تابعة للأولى». والحقيقة أن هذا التناظر أو التماثل بين الايقاع والسيمترية هو الأساس الذي يقوم عليه التشابه أو الالتقاء بين الموسيقى والمعمار عند شوبنهاور، وعند غيره مِمَّنْ بحثوا هذا الموضوع. فالسيمترية هي المبدأ الذي يعطي التماسك لأجزاء البناء المعماري، والايقاع بالمِثل هو الذي يجعل أجزاء أو فواصل المقطوعة الموسيقية متماسكة عن طريق الوحدات الايقاعية المتشابهة، وهكذا فإنه يسير على غرار السيمترية، وفي هذا الصدد يقول شوبنهاور[١٣٢]:

«إن فاصلين أو عدة فواصل يكونان جزءا موسيقيا يمكن أن يتضاعف بطريقة سيمترية عن طريق التكرار، والجزءان يكونان مقطوعة موسيقية صغيرة أو حركة واحدة من مقطوعة أكبر، والكونشرتو أو الصوناتا(*) عادة ما

(*) من المعروف أن الصوناتا sonata تتألف عادة من ثلاث أو أربع حركات حسب حجمها، فالصوناتا الصغيرة sonatina تتألف من حركات أقل من الصوناتا ذات الأربع حركات، وربما قال شوبنهاور هنا بثلاث حركات فحسب على أساس أن الحركة الرابعة والأخيرة هي نوع من الاعادة أو التكرار للحركة الأولى. وعموماً يمكن تعريف الصوناتا على النحو التالي: «الصوناتا معزوفة لآلة واحدة كاملة الهارمونية (كالبيانو) أو آلة ميلودية (كالفيولينه) تصحبها آلة كاملة الهارمونية. وتتألف من أربعة أقسام تسمى «حركات» تتداول السرعة والبطء في الايقاع اتباعاً لمبدأ المقابلة الفنية. فالحركة الأولى سريعة (اليجرو وما إليها) تتلوها حركة بطيئة (اندانتي وما اليها)، والحركة الثالثة راقصة =

تتألف من ثلاث حركات والسيمفونية(*) من أربع ... وهكذا نرى اللحن الموسيقي يترابط ككل وتتجمع آجزاؤه من خلال التوزيعات السيمترية والتقسيمات المتكررة... »

وهذه العلاقة بين الايقاع والسيمترية جعلت المعمار بدوره يقترب من الموسيقى، حتى أن جيته يصف المعمار بأنه « موسيقى متحجرة » أو « موسيقى متجمدة » frozen music. ومع ذلك، فينبغي أن نلاحظ ـ فيما يرى شوبنهاور ـ أن العلاقة بين المعمار والموسيقى تكمن فقط في الناحية الشكلية، أمّا من حيث طبيعتهما الباطنية فهما مختلفان تماما، فالمعمار يمتد في المكان غير مرتبط بالزمان، بينما الموسيقى تكون في الزمان وحده. والمعمار ـ كما رأينا ـ هو أكثر الفنون تحدداً، وأضعفها أثراً ودلالة على الارادة، أمّا الموسيقى فهي أعمق الفنون أثرا، وأكثرها دلالة[١٣٣]. وهكذا فإنه يمكن القول بأن العلاقة بين المعمار والموسيقى عند شوبنهاور لا تمتد إلى ما هو أبعد من « الصورة الرياضية » للموسيقى.

أمّا العنصر الهارموني للميلودي فهو يتخذ من النغمة الأساسية موضوعاً له، ويقوم على التنقل من هذه النغمة مارا بكل نغمات السلم الموسيقي حتى يصل في النهاية ـ بواسطة التباعدات المختلفة من حيث القصر والطول ـ إلى فاصل موسيقي متآلف، ولكن الرجوع إلى النغمة الأساسية بعد طريق طويل يكون بمثابة الاشباع التام للارادة. كذلك فإن الهارموني والايقاع ينفصلان عن بعضهما ويتحدان من جديد، والانفصال يعني من الناحية الميتافيزيقية عدم اشباع الارادة بخلق رغبات جديدة، أمّا الاتحاد والوفاق فهو يعني اشباع هذه الرغبات[١٣٤].

(منويتو)، والرابعة هي خاتمة الصوناتا وايقاعها سريع ». (انظر: د. حسين فوزي، الموسيقى السيمفونية ص ٥٠).

(*) السيمفونية معزوفة للاوركسترا تؤلَّف في قالب الصوناتا وتتبع ذات الأصول إلاّ أن أداة المؤلف في التعبير قد تضاعفت هنا بحكم المجموعات الاوركسترالية التي تمكنه من التصوير والتلوين والافصاح عن المشاعر بطريق أروع وأوضح. والسيمفونية بناء شامخ أشبه بالمعابد والقصور الكبرى في فن العمارة. (انظر د. حسين فوزي. الموسيقى السيمفونية ص ١٧٥).

وبالمثل فإن السياق الهارموني نفسه تكون له دلالة كبيرة بالنسبة للارادة، فسياق الأوتار الهارموني يتكوّن من تناوب سليم لتنافر وتوافق النغمات، بحيث تسبق النغمات المتنافرة النغمات المتوافقة، لأن تنافر النغمات يخلق حالة من الانزعاج تشبه انزعاج الارادة عندما يُحال بينها وبين اشباع رغباتها، أمّا النغمات المتوافقة فهي تخلق حالة من الراحة تشبه الاسترخاء الذي يعقب اشباع كل الرغبات. وهذا التناوب للنغمات المتنافرة والمتوافقة هو الطابع المميز للموسيقى بوجه عام، وشوبنهاور[١٣٥] يشير إلى ذلك بقوله: «وهكذا فإن الموسيقى بوجه عام تتكون من تتابع مستمر لأوتار مزعجة إلى حد ما ــ أعني أوتارا تثير الملل ــ وأوتار مريحة ومشبعة إلى حد ما، تماماً مثلما تكون حياة القلب (الارادة) بمثابة تتابع مستمر لدرجات مختلفة من الانزعاج الذي تخلقه الرغبة والنفور، وبالمثل لدرجات مختلفة من الارتياح».

تعقيب :

قبل أن نبدأ بتقييم معالجة شوبنهاور لكل فن من الفنون، فإننا نودّ أن نشير إلى بعض الملاحظات حول تصنيف شوبنهاور للفنون:

وأول ما نلاحظه في هذا الصدد هو أن تصنيف شوبنهاور للفنون يشبه ــ إلى حد ما ــ تصنيف هيجل لها: فقد رتب هيجل الفنون ترتيباً هرميا جاء المعمار في أدناه باعتباره تعبيرا غامضا عن الفكرة Idea، في حين احتلت الموسيقى مكانا ساميا مع التصوير والشعر، بينما احتل النحت موضعاً وسطا في هذا التصنيف.

ومع ذلك، فإن هذا التشابه بين تصنيف هيجل وتصنيف شوبنهاور هو تشابه صوري فحسب، أي أنه تشابه من حيث الشكل، وليس من حيث المضمون أو الأساس الذي يقوم عليه التصنيف عند كل منهما. فتصنيف هيجل للفنون يقوم على أساس تاريخي، فالفن عنده قد تطور في سلسلة من المراحل التاريخية تناظر المراحل التي اتخذها الروح في مسيرته الزمنية. فإذا كان الفن عند هيجل هو تجلٍ محسوس للفكرة، فإن الفكرة هي المضمون، والتجسد المحسوس لها هو الشكل، وبحسب علاقة الشكل بالمضمون تتحدد المراحل التاريخية التي مر بها الفن. ففي المرحلة الرمزية symbolic stage تكون الفكرة غامضة وغير محددة، وتحاول أن

تفرض نفسها على الشكل، وبالتالي يكون هناك قصور ونقص في الشكل الذي يعبر عن الفكرة أو المضمون، ومن أمثلة هذا النمط: الأعمال المعمارية وأعمال النحت عند قدماء المصريين والصينيين والهنود. أمّا المرحلة الكلاسيكية classical stage ففيها تتآلف الفكرة أو المضمون مع الشكل، ويتمثل هذا النمط في النحت اليوناني. أمّا المرحلة الرومانسية romantic stage، فهي مثل المرحلة الرمزية يسودها صراع بين المضمون والشكل، ولكن الصراع هنا يكون على مستوى أعلى، ويندرج تحت هذا النمط فنون التصوير والموسيقى والشعر.

أمّا تصنيف شوبنهاور للفنون فيقوم على أساس ميتافيزيقي. وليس المعنى المقصود هنا هو أن تصنيف شوبنهاور يقوم على أساس مذهبه الميتافيزيقي، فكل فيلسوف ترتبط نظريته الجمالية بسياق مذهبه العام سواء كان ميتافيزيقيا أو غير ذلك، وشوبنهاور لا يختلف من هذه الناحية عن هيجل أو غيره من الفلاسفة. والحقيقة أننا نريد أن نذهب إلى ما هو أبعد من هذا المعنى المحدود. فالمعنى المقصود هنا هو أن شوبنهاور قد صنّف الفنون ورتّبها على أساس دلالتها الميتافيزيقية، أي دلالتها بالنسبة للحياة والوجود. فالفنون عند شوبنهاور تعبر ــ كما رأينا ــ عن المُثل (الأفلاطونية)، أي تعبر عن حقائق ثابتة لا تتغير، وإنْ اختلفت من حيث مدى دلالتها ووضوحها وعمقها. وبناءً على ذلك، فإن الفن لا يمر بمراحل تطور تاريخي كما هو عند هيجل، بل إن الفن القديم كان عند شوبنهاور ــ كما رأينا ــ بمثابة المثل الأعلى الذي يحتذيه المعاصرون، لأنه نجح في تمثل هذه « المثل » أو الحقائق بوضوح. وهكذا نجد أن العامل المهم في الفن عند شوبنهاور هو المضمون أو « المثال »، فكثافة المضمون وعمقه ودلالته في التعبير هي أساس تصنيف شوبنهاور للفنون. وإذا كان شوبنهاور يضع الموسيقى على رأس الفنون جميعاً فما ذلك إلّا لأنها تعبر عن أوسع مضمون، وهو الارادة، وبذلك فإن مضمونها يكون هو والوجود شيئاً واحدا.

أمّا تصنيف كانط للفنون فإنه يختلف عن تصنيف شوبنهاور شكلا ومضمونا، أي من حيث الترتيب الذي جاءت عليه الفنون وتفاضلها على بعضها، وكذلك من حيث الأساس الذي يقوم عليه التصنيف. فكانط يصنف الفنون الجميلة على أساس من وسائل التعبير التي يملكها الانسان، وهي الكلمة والحركة والصوت، وبناءً على ذلك تكون هناك ثلاث مجموعات للفنون هي:

فنون اللغة وتشمل البلاغة والشعر، وفنون الحركة، أي الفنون التشكيلية التي تتعامل بالمادة الحسية وتشمل العمارة والنحت، والتي تعتمد على الوهم الحسي، وهي التصوير وفن البستنة . وأخيراً فنون اللعب بالاحساسات وتشمل الموسيقى وفن التلوين. والموسيقى في هذا التصنيف تحتل مكانة أدنى من الفنون السابقة من حيث قدرتها على تنشيط ملكات المعرفة(١٣٦). وبناءً على هذا فإن مكانة الفنون ــ وخاصة الموسيقى ــ في تصنيف كانط، تختلف تماماً عن مكانتها في تصنيف شوبنهاور(*).

أمّا التصنيفات المعاصرة للفنون فهي تختلف عن التصنيفات السابقة، وذلك لأنها قد ابتعدت عن التنظيم الهرمي للفنون، وعن المفاضلة بين الفنون وبعضها، واعتمدت على أسس أخرى أدلّ على الارتباطات والاختلافات بين الفنون. فالطابع الغالب على التصنيفات المعاصرة للفنون هو أنها تعتمد على الحواس، وخاصة حواس السمع والبصر واللمس. ومن أهم التصنيفات المعاصرة التي يتضح فيها هذا الطابع هي تصنيف موريس نيدونسيل Nédoncelle وتصنيف اتين سوريو Souriau. ومع ذلك، فبينما يُقيم نيدونسيل تصنيفه على أساس من تنوع الاحساسات، بحيث يكون هناك فنون لمسية عضلية، وأخرى سمعية، وثالثة بصرية وهكذا. . .، فإن سوريو يرى أن الحواس المختلفة قد تتداخل في الفن الواحد، ولذلك فهو يقترح تصنيف الفنون على أساس الكيفيات الحسية الغالبة فيها، فاللون مثلا يكون الصفة الغالبة في فن التصوير، والبروز هو الصفة الغالبة في النحت، والصوت الخالص في الموسيقى وهكذا. . .(١٣٧).

ومن هذا يتضح لنا أن تصنيف الفنون ما زال موضع خلاف حتى بالنسبة لعلم الجمال المعاصر، فليس هناك تصنيف أو اتفاق نهائي مقنع، وأغلب الظن أن هذا الخلاف لن ينتهي، « فالفنون الجميلة حقائق مليئة، معقدة، متباينة لدرجة نراها بوجهات نظر متعددة للغاية. . . ومتعددة بقدر تعدد التصنيفات، وكلها مقبولة مشروعة، ولكنها جميعاً غير كافية. . فالفنون الجميلة توضع في هذه الطبقة أو تلك مثلا، تبعاً لكونها تُنفَّذ في اطار المكان أو في اطار الزمان، أو تبعاً لكونها تمثل أولا تمثل شيئا خارجيا، أو تبعاً لأنها موجهة لعامة الشعب أو للهاوي

(*) سيرد تفصيل ذلك فيما بعد.

المنعزل. . . . ، أو تبعاً لأن هذه الفنون بحتة أو تطبيقية. . . »[١٣٨].

وعلى هذا الأساس فإننا لا نرى أية جدوى في أن نناقش مشروعية تصنيف شوبنهاور للفنون، وترتيب ومكانة الفنون داخل هذا التصنيف، فهذا النقاش لن يكون إلّا نوعا من الجدل العقيم. فتصنيف شوبنهاور صحيح بناءً على الأسس التي يقوم عليها لا أكثر، وهو بلا شك يبرز جانباً من الحقيقة مثلما تبرز التصنيفات المعاصرة جانبا آخر. ولهذا فنحن نكتفي بأن نبرز أوجه الشبه والاختلاف بين تصنيف شوبنهاور وغيره من التصنيفات. لأن هذا يلقي الضوء على تصنيف شوبنهاور نفسه. ومن هنا فإن تصنيف شوبنهاور لا يكون موضعاً لنقد أو تقييم، لأن النقد أو التقييم ينبغي أن ينصرف إلى المبدأ أو الأساس الذي يقوم عليه تصنيفه ونظريته في الفن بوجه عام.

* * *

ويمكن أن ننتقل الآن من تصنيف شوبنهاور للفنون إلى تقييم معالجته لها. وأول ما نلاحظه بالنسبة لفن المعمار، هو أن شوبنهاور حينما استبعد أو عارض أن تكون السيمترية هي معيار أو محك الجمال المعماري، والجمال بوجه عام، فإنه قد استبدل بنظرية السيمترية النظرية الدينامية في تفسير الجمال المعماري. وهذه النظرية الأخيرة تفترض نوعا من المشاركة الوجدانية أو التوحد أو الاندماج بين المشاهد وبين الموضوع المتأمل. ولهذا يقول اسرائيل نوكس[١٣٩]: « إن شوبنهاور في نظريته عن التأثير الدينامي للمعمار كان سابقا بوضوح لنظرية المشاركة الوجدانية المعاصرة empathy (Einfühlung)[*] ».

ومع ذلك فإن خطأ شوبنهاور الأكبر ـ فيما يرى نوكس ـ هو أنه قد قصر غايات فن المعمار على مجرد التعبير عن تلك « المثل الأولية » أو هذه « الدرجات الدنيا لموضوعية الارادة » أو ذلك « الصراع بين الثقل والصلابة »، « فمجال فن

(*) يرى كاريت أن الترجمة الانجليزية للمصطلح الالماني Einfühlung ـ والذي يترجم عادة إلى كلمة مشاركة وجدانية empathy ـ هي ترجمة ناقصة وغير دقيقة. لأن المصطلح الالماني لا يشير إلى المشاركة الوجدانية أو التأثر بالموضوع من الخارج أو بشكل سلبي، بل يعني الاستغراق أو الاندماج التام في الموضوع لذاته absorption in an object for its own sake.

انظر: Carritt, The Teory of Beauty, the Last shapter.

المعمار ليس تلك « المثل الاولية »، أو « الدرجات الدنيا »، ولكن ذلك التأثير المتبادل للثقل والصلابة كنمط وشكل لحشد هائل من الكيفيات والمشاعر. فالمعمار يُظهِر رسوخ وبقاء وتماسك واحتمال الأشياء، والانتفاع بقوى الطبيعة لمصلحة الجمال، ولمصلحة السعادة البشرية والوفاء بحاجات الانسانية »(١٤٠).

والحقيقة أن النقد السالف لم يجانب الصواب، فلو سلّمنا بنظرية شوبنهاور في أن الجمال في المعمار يقتصر على ابراز الصراع بين قوى الثقل والصلابة، لكان معنى ذلك أن نُخرِج كثيراً من الانجازات المعمارية الضخمة من دائرة « جماليات المعمار »، وننظر إليها بالتالي على أنها مجرد أبنية عادية تخلو من أي جمال. ويكفي أن نشير هنا ــ على سبيل المثال ــ إلى الاهرامات المصرية. فلا شك أننا حينما نتأمل مثل هذه الأبنية لا نلتفت إلى الأغراض النفعية التي بُنيت من أجلها، ومع ذلك فهي تُوَلِّد لدينا شعورا بالجمال والجلال معاً، رغم أنها تخلو من عنصر ابراز صراع الثقل والصلابة. ومعنى هذا أن هناك عناصرَ أخرى ــ غير عنصر الثقل والصلابة ــ تدخل في جمال المعمار. فعنصر « المتانة » وقوة البناء يبرهن على خلود المبنى، وتماسكه، وتحديه للزمان، كذلك فإن المعمار لا يعبر عن المتانة فحسب، بل إنه يثير فينا انفعالات بما يعبر عنه من تقاليد وأساليب الحضارة والعصر الذي ينتمي إليه. ومن هنا يرى كاريت E.F. Carritt(١٤١) أن المعمار ــ وليست الموسيقى وحدها ــ يعبر عن المشاعر، فيقول: « إن المعمار أيضاً يعبر بطريقة مباشرة عن حركات الارادة، أي المشاعر الانسانية، ولا يعبر عن تلك الخصومة المصطنعة للخواص الفيزيائية ».

ومع ذلك، فإننا وإنْ كنا نتفق مع كاريت في قوله بأن المعمار يعبر عن المشاعر (على النحو السالف الذكر)، فإننا في نفس الوقت لا يمكن أن نغفل تماماً دور عنصر الثقل والصلابة في جمال المعمار، على الأقل بالنسبة للمعمار اليوناني. كذلك لا يمكن أن نغفل براهين شوبنهاور القوية التي قدمها لاثبات أهمية هذا العنصر ودور الوسائط المادية التي تُعبر عنه، وبالتالي ملاحظاته القيمة حول التأثير الدينامي للمعمار، تلك الملاحظات التي كان لها تأثير كبير على كثير من البارزين في مجال الفكر المعماري الحديث من أمثال هرمان موثيزيوس Hermann Muthesius وأدولف لوس Adolf Loos.

أمّا بالنسبة لفني النحت والتصوير، فإن رأي شوبنهاور بالنسبة لدور وسائط

التعبير في هذين الفنين لا يبدو لنا مقنعاً تماما. فقد رأينا أن شوبنهاور يرى أن التعبير عن الانفعال باستخدام الصوت ليس ممكناً في فني النحت والتصوير، ومثال ذلك التعبير عن الألم بالصراخ، فالصراخ والصوت عموماً ليس من وسائل التعبير في هذين الفنين. وهنا يمكن أن نتوقف لنسأل شوبنهاور: هل التعبير عن الانفعال يكون من خلال الصوت فعلاً؟ وبعبارة أخرى: هل التعبير عن الألم يكون من خلال الصراخ وحده؟ لا شك أن الاجابة ستكون بالنفي. فلو أننا تخيلنا انسانا يصرخ دون أن ترتسم على وجهه ملامح الألم أو الخوف أو الصدمة الفجائية، فإن هذا التعبير سيكون بلا شك مضحكا. فالمشهد الذي سنراه في هذه الحالة هو مشهد انسان يصرخ بأن يصدر من فمه صوتا عاليا يشبه الصراخ، لا أكثر، أي انسان يصرخ دون أن يتألم. ومعنى هذا ببساطة هو أن التعبير عن الألم يكون حقيقة من خلال تعبير وملامح الوجه، أمّا الصراخ أو وضع الجسم فإنه لا يؤدّي إلّا دورا ثانويا. وعلى هذا الأساس يمكن القول إن التعبير عن الصراخ ليس ممكنا في فن النحت، لأن التعبير عن الألم نفسه ليس ممكنا في هذا الفن. وبعبارة أخرى نقول: إن فن النحت لو كان من امكانياته أن يعبر عن الألم من خلال تعبيرات الوجه وملامحه لأمكن أن نصنع لاوءكونا يصرخ. . ومعنى هذا أن لاوءكون لم يكن بمقدوره الصراخ، لا لأنه لا يستطيع بالفعل أن يصرخ، ولكن لأنه لا يستطيع أن يعبر عن الألم عموماً لا بالصراخ ولا غيره، الّلهم إلّا في حدود ضيقة جدا من خلال وضع وحركة الجسم. وخلاصة القول أننا نتفق مع شوبنهاور في نفي الصراخ وتعبير الصوت عموماً عن فن النحت، ونختلف معه في الأساس الذي يقوم عليه هذا النفي.

أمّا بالنسبة لفن التصوير فإن التعبير عن الانفعالات التي تستخدم الصوت سوف يكون ممكنا بناءً على نفس التحليل السابق. فالحقيقة أننا لا يمكن أن نزعم أن فن التصوير لا يمكن ان يصور « الصراخ » لمجرد أننا لا يمكن ان نسمع صوتاً صادراً من اللوحة !! ففن التصوير بما يمتلكه من امكانيات في التعبير عن ملامح الوجه والعيون، يستطيع أن يعبر عن مثل هذه الانفعالات التي تستخدم الصوت دون أن يستخدم الصوت نفسه. وهذا هو الفارق الأساسي بين التصوير والنحت فيما نعتقد. والواقع أن باتريك جاردنر[١٤٢] قد فطن إلى شيء من هذا حين يقول: « إن المرء يعجب ماذا كان يقول شوبنهاور عن ترنيم الملائكة

في لوحة الميلاد لبيرو ديللا فرانسيسكا، هل كان سيدّعي بأن هنا أيضا خطأ جماليا؟ أم أنه كان سيذكر بدلاً من هذا أن الملامح بما أنها ليست ملتوية وإنما تعكس طمأنينة وهدوءا، فإن اللوحة بالتالي لا تبدو أنها تفند رأيه؟ »

هناك ملحوظة أخيرة بالنسبة لفن التصوير، وهي تتعلق بفن تصوير المناظر الطبيعية. فقد رأينا أن شوبنهاور يرى أن المتعة في هذا الفن تقوم على الجانب الذاتي أي على مدى التأمل الموضوعي الخالص للطبيعة، وذلك لأن المثال في هذه الحالة لا يمثل درجة عليا لموضوعية الارادة، وبالتالي فإن الذات تحتاج إلى مجهود كي ترتقي إلى الرؤية الموضوعية النزيهة، وعلى هذا تتوقف المتعة الجمالية. ولا شك أن هذه النظرة سوف تختلف تماما مع رؤية الفن الحديث لتصوير المناظر الطبيعية، وهي التي تحل النظرة الذاتية محل النظرة الموضوعية، كما في المدرسة الانطباعية مثلا. ولهذا « سوف يكون من المستحيل أن نوازي بين الفن الحديث لتصوير المناظر الطبيعية بثورته على التمثل الموضوعي الخالص للطبيعة، وبين هذا التحليل الذي يقدمه شوبنهاور »[١٤٣].

أمّا بالنسبة لفن الشعر، فإن خطأ شوبنهاور الأكبر في نظريته عن الشعر هو أنه فصل بين المادة والصورة، أو بمعنى أدق بين المضمون والشكل. فالعامل المهم في الشعر عند شوبنهاور ــ كما رأينا ــ هو تصوير « المثال »، أمّا شكل بناء القصيدة فهو مسألة ثانوية، فالمهم هو المضمون(*). وهكذا لم يدرك شوبنهاور أن الشكل والمضمون هما وحدة واحدة لا ينفصلان. وهذا الخطأ يسري على نظريته في الفن بوجه عام كما سنرى فيما بعد. ومع ذلك فإن انجاز شوبنهاور الحقيقي في فن الشعر يكمن في نظريته عن التراجيديا(**)، وهو في هذا المجال يتفوق على هيجل. فعلى الرغم من أن هيجل يكرِّس اهتماما كبيراً للتراجيديا في فلسفته عن الفن وفلسفته بوجه عام، فإن نظرية شوبنهاور في التراجيديا تعد أكثر بساطة وصدقاً من نظرية هيجل. وبينما أكّد هيجل على فكرة الصراع في مفهومه للتراجيديا، فإنه قد اعتبر هذا الصراع صراعاً بين خير وخير آخر، أو بين حق وحق آخر، أي بين الدولة والفرد كما في التراجيديا اليونانية. وهو في نفس الوقت لم يدخل في مفهومه للكون

(*) انظر: ص ٢٢٨.

(**) سيرد بيان ذلك بالتفصيل في الفصل الأخير.

ـ وبالتالي التراجيديا ـ مشكلة الشر مثلما فعل شوبنهاور، ومن ثم فإنه لم ينجح مثل شوبنهاور في الربط العميق بين التراجيديا والحياة، « . . . فلم يدرك أحد بعمق مثل شوبنهاور ذلك التلازم الذي لا يقبل الانفصال بين التراجيديا وبين الحياة »(١٤٤).

* * *

ولو انتقلنا إلى تقييم نظرية شوبنهاور في الموسيقى فسنجد أن ذلك يحتاج إلى وقفة طويلة نسبياً. وذلك لأننا نرى أن نظرية شوبنهاور في الموسيقى تُعد أكبر اسهام قدمه شوبنهاور في فلسفته في الفن. ولعلّ السبب في هذا يرجع إلى عاملين: فمن ناحية، نجد أن شوبنهاور قد كرّس للموسيقى في مذهبه اهتماماً كبيرا إلى الحد الذي أصبحت معه الموسيقى عنده هي قمة الفنون، واحتلت في مذهبه مكانة سامية لم ترق إليها من قبل باعتبارها فنا مستقلا قائما بذاته. ومن هنا فقد رفع شوبنهاور من شأن الموسيقى الخالصة أو موسيقى الآلات، وكانت نظريته لذلك جديدة على الفكر الجمالي الفلسفي، « فلقد دأب الفلاسفة طوال العصور، باستثناء القليل منهم، على الاعتقاد بأن الموسيقى بلا كلمات أقل قيمة من الموسيقى بالكلمات »(١٤٥). والاستثناء هنا لشوبنهاور وهربارت. ومن ناحية أخرى، نجد أن معالجة شوبنهاور للموسيقى هي معالجة فريدة لا نظير لها بين القدماء أو المحدثين، لأنه بينما كانت المعالجات السابقة تنصبُّ أساساً على بحث الدلالة الأخلاقية للموسيقى، أو بيان تأثيرها السيكولوجي، أو تحليل طبيعتها الفيزيقية(*)، فإن بحث شوبنهاور عُني في المقام الأول بإبراز دلالتها الميتافيزيقية. ويمكن أن نبرز اختلاف نظرية شوبنهاور من هاتين الناحيتين ـ المرتبطتين بلا شك ـ عن نظريات القدماء والمحدثين، وذلك من خلال مقارنة نظريته بأهم النظريات السابقة عليه والمعاصرة له، بل إن الأمر سيقتضي أحياناً أن نتعرّض لنظريات لاحقة عليه.

ولا شك أن نظرية أفلاطون في الموسيقى تُعتبر أهم نظريات القدماء، لأنها استوعبت النظريات الشرقية والغربية السابقة عليه والمعاصرة له، كما أن جذور

(*) تُعتبر معالجة ليبنتز تجسيداً لهذا النوع، وقد أشرنا إليها فيما سبق، ولذلك فلن نتعرّض لها في هذا المقام.

النظرية الأخلاقية في فلسفة الموسيقى الغربية ترتد بوضوح إلى أفلاطون. ولذلك فإن أفلاطون على الرغم من أنه قد رأى ـ مثلما رأى شوبنهاور فيما بعد ـ أن الموسيقى تؤثر في المشاعر وفي حياة الانسان الباطنية، فإنه بحث هذا التأثير من حيث دلالته الأخلاقية. « فلقد تمسك أفلاطون بالرأي القائل بأن الموسيقى ينبغي أن تكون وسيلة من وسائل دعم الفضيلة والأخلاق. وكان يرى أن الموسيقى أرفع من الفنون الأخرى، على أساس أن تأثير الايقاع واللحن في الروح الباطنية للانسان، وفي حياته الانفعالية، أقوى من تأثير العمارة أو التصوير أو النحت، وهكذا فإن الطفل الذي يستمع إلى المقامات الموسيقية المناسبة تنمو لديه ـ دون أن يشعر ـ عادات وقدرات مرهفة تتيح له تمييزاً للخير من الشر. وبعد أن تُشكل الموسيقى شخصية الطفل، وتجعله مستقراً في انفعالاته، تكشف له دراسة الفلسفة ـ عن وعي كامل ـ أسمى أنواع المعرفة »[١٤٦]. وهكذا رأى أفلاطون في الموسيقى وسيلة هامة لتربية الحكام، ودعا إلى استبعاد المقامين الأيوني والليدي من الدولة، لأن فيهما ميوعة وتخنثاً يبعث الانحلال في الأخلاق[١٤٧].

كذلك تابع أرسطو أفلاطون، ونظرة اليونان عامة إلى الموسيقى باعتبارها محاكاة للشخصية وتمثيلا لها، فهي صورة مباشرة للشخصية وتؤثر فيها عن طريق التغييرات التي تحدثها في نفوسنا وحالاتنا الانفعالية. فالألحان هي محاكاة للخُلق. وبالمثل فقد اتفق أرسطو مع أفلاطون في الاحتفاظ بالرأي اليوناني التقليدي القائل بعدم وجوب الفصل بين الكلمات واللحن[١٤٨].

ولقد سادت آراء أفلاطون وأرسطو في العصور الوسطى التي سيطرت فيها النظرية الأخلاقية، فكانت الموسيقى وسيلة مع القديس أوغسطين ولوثر في تعريف المتدين العادي بالكتاب المقدس. كذلك امتد تأثير هذه النظرية إلى الفلاسفة المحدثين. وهكذا يمكن القول أن النظريات الموسيقية في العصر الوسيط والحديث تحمل الطابع الأفلاطوني في الموسيقى من ناحيتين هما: بحث الموسيقى من حيث تأثيرها السيكولوجي ودلالتها الأخلاقية من ناحية، والاقلال من شأن موسيقى الآلات من ناحية أخرى. وهذان العنصران السائدان في هذه النظريات يتعارضان مع نظرية شوبنهاور في الموسيقى، فالموسيقى عند شوبنهاور وإنْ كانت تؤثر في النفس وتثير الانفعالات، فإن دلالتها ليست محدودة بالتعبير عن معانٍ أخلاقية لأن دلالتها أوسع وأشمل من ذلك بكثير، أي دلالة ميتافيزيقية. كذلك

فإنها لا تستعين بوسيلة أخرى كالكلمات في التعبير عن غاياتها، فموسيقى الآلات وحدها كفيلة بأن تعبر عن هذه الغايات.

وهذه الاختلافات بين نظرية شوبنهاور في الموسيقى ونظريات السابقين يمكن تتبعها بالمثل في أهم نظريات المحدثين. فقد جعل ديكارت للايقاعات قيماً أخلاقية، إذ أن لها تأثيرا مباشرا في النفس والانفعالات الانسانية، لذلك « أعرب ديكارت عن ايثاره للايقاعات التي لا تهيج المشاعر أو تثيرها بعنف »(١٤٩).

أمّا روسو فكان ــ على العكس من شوبنهاور تماما ــ يحطّ من شأن الموسيقى إذا ما قورنت بالفلسفة، ولكن أحط أنواع الموسيقى في نظره هي الموسيقى الخالصة، « فقد كان روسو بدوره، شأنه شأن معظم فلاسفة العصور القديمة والعصور الوسطى وعهد الاصلاح الديني، يزدري الموسيقيين الذين يكتبون موسيقى بلا كلمات، فموسيقى الآلات تحتل في مذهبه الجمالي مكانة ثانوية »(١٥٠).

كذلك فإن فلسفة كانط في الموسيقى قد تابعت الفلسفات القديمة، فلقد بحث كانط ــ مثلما بحث أرسطو وأفلاطون ــ في التأثيرات العضوية التي يمكن أن تتحكم بها الموسيقى في السلوك وتكوين الشخصية، وكذلك « تتضمن آراء كانط الجمالية في الموسيقى عنصراً دأبت الفلسفات السابقة على تأكيده، وهو الاقلال من شأن الموسيقى الخالية من الكلمات »(١٥١). فموسيقى الآلات ليس لها قيمة عند كانط لأنها لا تعبر عن تصور محدد. وهنا نجد أن شوبنهاور يختلف تماماً عن كانط، فالموسيقى عند شوبنهاور لا تعبر عن تصورات أو مفاهيم شأنها شأن كل فن، وهي في نفس الوقت لا تعبر عن مشاعر محددة، ومع ذلك فإن الموسيقى ــ وخاصة الموسيقى الخالصة التي لا تستعين بالشعر أو التصورات المجردة ــ تحتل مكانة سامية في نظر شوبنهاور، فهي تستطيع أن تعبر عن كل شيء دون أن تعبر عن شيء محدد.

والواقع ان اختلاف شوبنهاور عن كانط في هذه المسألة الجزئية التي تتعلق بمكانة موسيقى الآلات، انما يرجع الى اختلاف أعم حول مكانة الموسيقى نفسها في النسق الجمالي للفنون عند كل منهما. فالشعر عند كانط يحتل اعلى مكانة، لأنه أقدر الفنون على اجتذاب العقل بما تعبر عنه الكلمات من تصورات وأفكار

محددة . أما الموسيقى فهي تأتي في مرتبة ثانية اذا ما نظرنا اليها من حيث مدى سحرها وتأثيرها فحسب ، أما من حيث قيمتها في حكم العقل فإنها تحتل أدنى درجة بالنسبة لغيرها من الفنون ، « فالموسيقى تكون مادة للمتعة أكثر من ان تكون مادة للثقافة »[١٥٢] . وبهذا المعنى فإن الموسيقى - من حيث القدرة على التعبير عن أفكار وتصورات محددة - تأتي في مكانة أدنى من الشعر ، بل ومن فني النحت والتصوير أيضا ، « فالموسيقى تسير من الاحساسات إلى أفكار غير محددة ، بينما الفن التشكيلي يسير من الاحساسات الى افكار محددة . فالفن الأخير يحدث فينا انطباعا دائما . بينما الاول يُحدِث فينا انطباعا عابراً »[١٥٣] .

ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا يفضل كانط الموسيقى التي تتحدد بالكلمات على الموسيقى الخالصة، فالشعر هو الذي يستطيع أن يداوي قصور الموسيقى ويكمل نقصها، لأن الكلمات تضفي على الموسيقى مزيداً من التحديد من خلال التصورات والأفكار التي تثيرها.

وبالمثل جاء هيجل ليسير في ركب السابقين. فقد ردد هيجل آراء أفلاطون وأرسطو في تأثير الايقاع في النفس والانفعالات البشرية، بشكل يفوق تأثير غيرها من الفنون. كذلك ردد هيجل آراء السابقين عن الموسيقى الخالصة بشكل يقترب فيه من كانط إلى حد كبير، فقد « كان هيجل مسايرا للتقاليد في تفضيله للموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات، إذْ أن الأخيرة في رأيه غامضة تكتفي بالايحاء فحسب. صحيح أن اللحن الموسيقي بلا كلمات قد يثير فينا أفكاراً، ولكن هذه لا يمكن إلّا أن تكون أفكارا قد قرأناها نحن في أنفسنا »[١٥٤]. وهكذا يرى هيجل أن الشعر يأتي ليضع كلمات للاصوات، وأفكارا للمشاعر، وتصورات للتأثيرات النفسية، وبذلك فإن ما كان غامضاً غير محدد المعالم في الموسيقى يصبح أكثر وضوحاً وتحددا عن طريق لغة الشاعر. وهو في ذلك يختلف تماماً عن شوبنهاور الذي كان يرى أن الموسيقى لغة واضحة محددة المعالم، يفوق وضوحها العالم المرئي نفسه.

ولم يختلف فاجنر Richard Wagner عن الفلاسفة فيما يتعلق بعلاقة الشعر بالموسيقى، بل إنه عمل على تدعيم هذه الرابطة بالدعوة إلى فن جديد يرتبط فيه الشعر بالموسيقى في مركب واحد. فعلى الرغم من أن فاجنر كان مولعاً بشوبنهاور

وبفلسفته في الموسيقى بوجه خاص(*)، فإنهما قد اختلفا في رؤيتهما للأوبرا، فبينما دعا فاجنر إلى خلق « الدراما الموسيقية » التي تحاول فيها الموسيقى أن تقترب من الشعر إلى أقصى حد، فإن شوبنهاور كان يرى أن نص الاوبرا يجب أن تكون له دائماً مكانة ثانوية.

وإذا تجاوزنا هذه الاختلافات بين نظرية شوبنهاور في الموسيقى ونظريات السابقين والمعاصرين، فإننا يمكن أن ننتقل إلى مناقشة قضية أخرى هامة وهي: موقف نظرية شوبنهاور من دور الموسيقى كتعبير.

والواقع أن قضية « التعبير في الموسيقى » هي من أعقد المشكلات في علم الجمال، ولا تزال موضع خلاف بين المشتغلين بالدراسات الجمالية. والخلاف بصدد هذه المشكلة يتمثل في اتجاهين رئيسيين(**): وأحد هذين الاتجاهين هو الذي يقول بالنظرية الاستقلالية في التعبير الموسيقي autonomy doctrine، وفحواها أن الموسيقى ليست سوى نغمات وتراكيب صوتية لا تعني أي شيء خارج عنها، فهي لا تعني إلّا نفسها. ويُعد أدوارد هانزليك Eduard Hanslick وادوارد جارني Eduard Gurney أبرز ممثلي هذا الاتجاه. أمّا الاتجاه الآخر فيقول بالنظرية التبعية في التعبير الموسيقي Heteronomy doctrine ومضمونها: أن الموسيقى ليست مجرد نغمات أو أصوات، بل إنها كذلك تعبر عن معان وأفكار وانفعالات وخبرات من الحياة. وينتمي إلى هذا الاتجاه معظم الفلاسفة وأصحاب الاتجاهات الرومانسية ممَّنْ قالوا بأن الموسيقى تعبر عن عواطف وانفعالات وتجارب روحية. وأبرز ممثلي هذا الاتجاه من المعاصرين هو سوليفان J.W.N. Sullivan.

والسؤال الآن: ما موقف شوبنهاور من هذين الاتجاهين؟ وبعبارة أخرى: هل تمثل نظرية شوبنهاور في الموسيقى النظرية الاستقلالية، أم أنها تمثل النظرية

(*) سيرد تفصيل ذلك في الفصل التالي والأخير.

(**) هناك عرض جيد لهذين الاتجاهين في التعبير الموسيقي في رسالة الدكتوراه التي أعدها John Hospers تحت عنوان Meaning and Truth in the Arts.
(انظر: (part IV, section I, PP. 78 FF.

التبعية؟ هنا نجد أن من الباحثين مَنْ يرى أن شوبنهاور يمثل الرؤ ية الكلاسيكية للنظرية التبعية من حيث أن الموسيقى عنده هي تجسيد للارادة[١٥٥]. ولا شك أن هذا الرأي صحيح تماماً ولكن مع تحفظ، فنظرية شوبنهاور تنتمي ـ من حيث صورتها العامة وليس تفاصيلها ـ إلى النظرية التبعية.

ولكننا من ناحية أخرى نجد رؤ ية ثانية تُقرِّب نظرية هانزليك ـ وهو يمثل النظرية الاستقلالية ـ من نظرية شوبنهاور، بل وتؤكّد على أن السمات الأساسية في فلسفة شوبنهاور الجمالية عن الموسيقى تتمثل بوضوح في نظرية هانزليك[١٥٦]. وهذه الرؤ ية هي الأخرى لم تجانب الصواب تماماً، فهناك ـ في الحقيقة ـ أوجه كثيرة للالتقاء بين هانزليك وشوبنهاور: فقد اتفق هانزليك مع شوبنهاور على أن موسيقى الآلات أرفع من الموسيقى التى ترتبط بالنص، وأن الموسيقى بوسائطها الخاصة تستطيع ان تعبر عن غاياتها الجمالية ، كذلك عارض كل منهما الموسيقى الوصفية التي تتخذ لها موضوعا تصفه ، وهي التي عرفت فيما بعد بالموسيقى ذات البرنامج programme music . ومن ناحية أخرى كان هانزليك يردد رأي شوبنهاور في أن الموسيقى لا تُعبر عن مشاعر محددة .

والواقع أن هذا التشابه بين آراء هانزليك وشوبنهاور قد يوحي بأنهما يمثلان اتجاها واحدا. ولكن الحقيقة أن كلًا منهما يمثل اتجاها مغايرا للآخر. فمهما اتفق كلاهما على أن الموسيقى لا تعبر عن انفعالات محددة بعينها، فإنه سيبقى هناك دائماً اختلاف أساسي بين اتجاهيهما، وهو أن الموسيقى عند شوبنهاور تعبير عن الارادة، بينما الموسيقى عند هانزليك لا تعبر عن شيء خارجها. وفي هذا الصدد ذهب هانزليك[١٥٧] في كتابه « الجميل في الموسيقى » إلى القول: « إن طبيعة الجميل في الموسيقى هي طبيعة موسيقية على وجه التحديد. ونحن نعني بهذا أن الجميل ليس متوقفاً على أو محتاجاً إلى أي موضوع يرد عليه من الخارج، وإنما يقوم كلية على أصوات ترتبط معاً بطريقة فنية »[*]. وهكذا، فإن هانزليك يرى أن الوسائط المادية المختلفة للموسيقى كالايقاع والميلودي والهارموني، لا تعبر إلّا عن

(*) تتمثل آراء هانزليك هنا بوضوح في نظرية هربارت عن الموسيقى، إذْ كان من انصار الموسيقى الخالصة، وكان يرى أن الموسيقى موسيقى، وليس من الضروري لكي تكون جميلة أن تعني شيئا.

أفكار موسيقية musical ideas، وهذه الأفكار الموسيقية هي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لتمثل أي شيء خارج عن الموسيقى سواء كان مشاعرَ أو غير ذلك. وباختصار يرى هانزليك أن « ماهية الموسيقى هي صوت وحركة »(١٥٨).

وبناءً على ذلك فإننا لو تأملنا بدقة القضية التي يتفق عليها كل من شوبنهاور وهانزليك، وهي أن الموسيقى لا تعبر عن انفعالات محددة، فإننا سنجد أن هناك فروقاً دقيقة للغاية بين معنى هذه القضية عند شوبنهاور ومعناها عند هانزليك. فشوبنهاور ـ كما رأينا ـ يعني بهذه القضية أن الموسيقى لا تعبر عن هذا الشعور المحدد أو ذاك، وإنما تعبر عن الشعور ذاته، أي أنها لا تعبر عن مضمون أو موضوع الشعور، وإنما تعبر عن الشعور المجرد بدون موضوعه أو دوافعه وأسبابه. أمّا هانزليك فهو يعين بهذه القضية أن الموسيقى لا تعبر عن هذا الانفعال أو ذاك لأنها أصلا لا تعبر عن أي انفعال، فهي تعبر فقط عن الحركة المصاحبة للانفعال، أي عن السرعة والبطء والقوة والضعف والزيادة والنقصان في التكثيف، ولكنها لا تعبر أبداً عن الانفعال ذاته. ومن هنا يرى هانزليك أن القول بأن الموسيقى لا تعبر عن موضوع الشعور subject of feeling وإنما عن الشعور ذاته feeling itself، بمعنى أنها لا تعبر مثلا عن موضوع الحب وإنما عن شعور الحب، إنما هو قول خاطىء، لأن الموسيقى لا تعبر عن هذا ولا ذاك(١٥٩). وهكذا ينتهي هانزليك إلى القول بأنه إذا كانت الموسيقى لا تعبر عن شعور محدد definite feeling، فإن ذلك لا يعني أنها تعبر عن شعور غير محدد indefinite feeling، « فالموسيقى لا تمثل أي مشاعر على الاطلاق، سواء كانت محددة أو غير محددة. »(١٦٠).

والواقع أن المرء لا يسعه سوى أن يُقدر لهانزليك احترامه لموسيقى الآلات أي الموسيقى الخالصة أو المجردة، ولكننا في نفس الوقت لا نجد أدنى تعارض بين أن تكون الموسيقى لغة خالصة مجردة لها وسائطها الخاصة بها، وبين أن تعبر عن شيء خارجها، فتفرُّد uniqueness الموسيقى لا يعني عزلتها isolation عن العالم الخارجي كما يقول سوليفان(١٦١). أمّا القول بأن الموسيقى لا تُولِّد إلّا أفكاراً موسيقية فإنه يبدو بلا معنى، فالموسيقى هي في المقام الأول لغة الشعور، لأنها تخاطب الشعور بشكل مباشر، ومعنى ذلك أنها تستثير فينا انفعالات تشبه إلى حد ما الانفعالات التي شعر بها الملحن، دون أن تكون هناك معرفة بأسباب هذه

الانفعالات، أي أنها تعبر عن « صورة » الانفعال لا موضوعه، ولو كانت الموسيقى لا تثير فينا أية مشاعر أو انفعالات لما أمكن أن يكون لها تأثير على الاطلاق. فالموسيقى لا يمكن أن ننظر إليها على أنها مجرد تركيبات صوتية أو نماذج لحنية، كما أنها لا تهبط في نفس الوقت إلى مستوى التعبير عن انفعالات محددة أو أحداث جزئية.

وبناءً على هذا فإننا نميل إلى ترجيح نظرية شوبنهاور على نظرية هانزليك، فقد كان شوبنهاور أقدر على تحليل طبيعة الموسيقى من حيث عمق تأثيرها ودلالتها كلغة للشعور، وفي نفس الوقت احتفظ للموسيقى باستقلالها وتفرّدها وعموميتها وتجريدها. ولهذا اختلفت نظرية شوبنهاور عن نظرية هانزليك ونظريات السابقين جميعاً، فلم تستطع أي نظرية من هذه النظريات أن تجمع بين كل هذه الخصائص المتباينة والمتنوعة للموسيقى في مركب واحد

الفصل السابع
تقييم فلسفة شوبنهاور
وأثرها في الفكر الفلسفي والجمالي المعاصر



تمهيد :

بهذا الفصل تكتمل وحدة دراستنا هذه، فإذا كان الفصل الأول مقدمة ضرورية لها، فإن هذا الفصل هو خاتمة لا غنى عنها. وإذا كانت الفصول السابقة يغلب عليها الطابع التفسيري والتحليلي، فإن هذا الفصل يغلب عليه الطابع النقدي، لأنه أشبه بتعقيب على البحث كله تتبلور فيه رؤيتنا ككل، دون استغراق في تفصيلات جزئية أو الوقوف عند نقاط هامشية.

وقد قسمنا هذا الفصل إلى قسمين رئيسيين : والقسم الأول نتناول فيه تقييم فلسفة شوبنهاور ككل، مع التركيز على الجانب الجمالي منها. أمّا القسم الثاني فنتناول فيه أثر فلسفة شوبنهاور في الفكر الفلسفي بوجه عام، وفي الفكر الجمالي بوجه خاص. وهكذا نرى أننا لن نقيم نظرية شوبنهاور الجمالية بمعزل عن فلسفته العامة، ولن نبحث في تأثير فلسفته على الفكر الجمالي المعاصر بمعزل عن تأثيرها على الفكر الفلسفي، لأن التأثير في كلتا الحالتين كان ينبع أحياناً من مصادر واحدة في فلسفة شوبنهاور.

أولا ــ تقييم فلسفة شوبنهاور

قبل أن ننتقل إلى تقييم فلسفة شوبنهاور، نود أن نشير أولا إلى بعض الملاحظات الهامة التي سنحاول أن نلتزم بها في هذا الصدد. ويمكن ايجاز هذه الملاحظات في النقاط التالية:

ــ أن التقييم ليس هو النقد الذي يهدف إلى تصيُّد أخطاء الفيلسوف وابراز نقاط الضعف والتناقض في فلسفته، فليس هناك مذهب فلسفي يخلو من أخطاء أو متناقضات. وبناءً على ذلك، فإن التقييم الصحيح إذْ يحاول ابراز الاشكالات في المذهب، فإنه في نفس الوقت يحاول أن يتجاوز هذه الاشكالات والمتناقضات إلى ابراز القيمة الكائنة فيه، والدلالة التي تميزه، والنتائج الهامة التي تترتب عليه. ولا شك أن هذه الخطوة أو المرحلة الثانية في التقييم هي خطوة أسمى وأصعب من الأولى، فليس أسهل على الباحث من أن يتصيَّد الاخطاء ويضرب الآراء ببعضها، ولكن كم يشق عليه أن يكتشف أعماق مذهب ما، فإن هذا يقتضي أن يقترب منه بروح الإلفة والحب، حتى يستطيع أن يتمثل معانيه ومغزاه بدقة تامة.

ــ أن النقد الحقيقي ليس هو النقد الذي ينصرف إلى الجزئيات، وإنما هو ذلك الذي يتجاوز الجزئيات إلى المبادىء العامة للمذهب، وذلك لأن أصالة المذهب وقيمته تقوم على أصالة المبادىء العامة والأفكار الجوهرية التي يقوم عليها. وقد حاولنا أن نناقش الجزئيات في التعقيبات التي أوردناها على الفصول السابقة، لأن هذه التعقيبات كانت هي المواضع التي تليق بها. أمّا في هذا الفصل، فلن نناقش إلاّ المبادىء العامة التي تتعلق بتقييم النظرية ككل.

ــ أن تقييم النظرية الجمالية عند شوبنهاور لا يمكن أن ينفصل تماماً عن

تقييم مذهبه ككل، فالنظرية الجمالية مرتبطة بمذهب الارادة. كما أن بعض المبادىء والأفكار الهامة في فلسفة شوبنهاور العامة قد أدّت دوراً هاما في نظريته عن الفن، وامتد تأثيرها إلى بعض الاتجاهات في مجال الفن والفكر الجمالي المعاصر. ويمكن أن نذكر من هذه المبادىء والأفكار الهامة في فلسفة شوبنهاور العامة: فكرة التشاؤم، والاتجاه اللاعقلاني وفكرة « الحَدْس »، ومفهوم الحياة. . . وعلى هذا الأساس فإننا سنبدأ أولاً بتقييم فلسفة شوبنهاور العامة من حيث مبادئها الأساسية والهامة، ثم ننتقل بعد ذلك إلى تقييم فلسفته الجمالية.

١ ــ تقييم فلسفة شوبنهاور العامة:

أ ــ الارادة والاتجاه اللاعقلاني:

الواقع أننا لو تأملنا فلسفة شوبنهاور لوجدناها مبنية على فروض واسعة مدعمة بمعطيات وشواهد تجريبية. فشوبنهاور يفترض منذ البداية أن الكون تحركه وتسوده قوة شهوانية عمياء يسميها الارادة، ويفترض ثانيا أن الارادة شر، ثم يحاول بعد ذلك أن يجد اثباتاً تجريبيا على فروضه في المجال اللاعضوي، والمجال العضوي وخاصة الحياة البشرية. ومن هنا، فإن استدلالات شوبنهاور لم تكن منطقية بقدر ما كانت فروضاً مدعمة ببعض الشواهد التجريبية، ولذلك فإن تفكير شوبنهاور كان يتخذ أحياناً انتقالات فجائية حينما يربط بين الأفكار.

ومع ذلك، فإن هذا الاتجاه قد قدم لنا ــ من ناحية أخرى ــ نوعاً متميزا من الميتافيزيقا هي الميتافيزيقا التجريبية، في مقابل الميتافيزيقا التجريدية التي كانت سائدة آنذاك في تلك المذاهب التي تتعالى على العالم لتصوغه في قوالب مجردة. وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه عند شوبنهاور كانت تعوزه أحياناً المنطقية في الاستدلال، فقد كانت له قوة اقناعية مؤثرة تفوق أية براهين منطقية استدلالية، لأن استدلالاته كانت مستمدة من الحياة والواقع بشكل مباشر.

ولكن هناك إشكالاً تثيره نظرية الارادة عند شوبنهاور. فقد بيّن لنا شوبنهاور أن التعارض والصراع أمر جوهري بالنسبة لارادة العالم الواحدة التي تتجلّى في مظاهر عديدة مختلفة، ولكنه لم يبين لنا كيف يمكن الاستدلال على هذه الاختلافات في عالم الظواهر من مبدأ واحد يتحرك في جميع الأشياء. « وقد أخذ فراونشتات Frauenstädt ــ وهو أحد تلاميذ شوبنهاور ــ على أستاذه موقفاً

شبيها بهذا. وكانت اجابة شوبنهاور (في خطابه المؤرخ في خريف ١٨٥٣) لا تزيد عن القول بأن هذه الاختلافات يجب أن يكون لها أساس في الشيء ذاته، ولكنه لم يبين لنا كيف يمكن أن يكون هذا ممكنا »[١].

ومع كل هذا، فإن نظرية شوبنهاور في الارادة هي - بلا شك - دليل صالته، فشوبنهاور جعل للارادة والاتجاه اللاعقلاني السيادة في مقابل الاتجاه العقلي الذي كان سائداً حتى عصره، فكان هذا قَلْباً للأوضاع، وبداية لاتجاه فلسفي جديد كان شوبنهاور أول مَنْ أرسى دعائمه، « فأصالة شوبنهاور الكبرى والتي لا تقبل الجدل تقوم على إثباته القوي - على عكس الرأي المألوف - للسيادة الواسعة المدى للعناصر الغريزية للطبيعة البشرية، أي الارادة، على العقل التأملي »[٢].

ب ـ التشاؤم:

التشاؤم عند شوبنهاور نظرية مؤسسة على افتراض واسع وهو: أن الارادة في جوهرها شر، وأن العالم في جوهره ارادة، وبالتالي كان العالم شرا. ومن هنا كان التشاؤم نتيجة حتمية لنظرية الارادة عند شوبنهاور. صحيح أن مفهوم الارادة في حد ذاته لا يستتبع التشاؤم، إلّا أن التشاؤم سوف يبدو أمرا حتمياً إذا أخذنا الارادة بالمعنى الذي فهمه شوبنهاور.

ونظرية التشاؤم عند شوبنهاور ذات أهمية كبيرة بالنسبة لتاريخ الفكر والحضارة، لأن التشاؤم عنده لم يكن اتجاهاً شخصيا أو مزاجيا كما كان عند معاصريه من الشعراء والموسيقيين، بل كان محاولة لاحلال التشاؤم المتأصِّل ميتافيزيقياً محل التفاؤل المتأصِّل ميتافيزيقياً في المثالية المطلقة. أي أن التشاؤم عند شوبنهاور كان محاولة لتأصيل مفهوم الشر والمعاناة في العالم. صحيح أن نظريته هنا كانت بمثابة رؤية للعالم من جانب واحد، ولكن هذا نفسه هو سبب أهميتها، لأن تأصيل هذه الرؤية والتوكيد عليها، والاطناب فيها، عمل على وجود نوع من التقابل أو التوازن مع مذهب هيجل الذي كان الانتباه فيه مركزا على مسيرة العقل المنتصر عبر التاريخ، حتى أن الشر والمعاناة قد أصبحا محجوبين عن الرؤية.

جـ ـ فلسفة شوبنهاور بين المثالية وفلسفة الحياة:

لو حاولنا أن نُقيّم فلسفة شوبنهاور من حيث دلالتها التاريخية، أي من حيث

علاقتها ومكانتها بالنسبة للحركة العامة للفكر، فسوف نجد أنها تمثل نقطة تحول حاسمة وهامة في تاريخ الفلسفة. ففلسفة شوبنهاور كانت بداية لتحول مجرى الفلسفة الحديثة إلى تيار الفلسفة المعاصرة، فهي النقطة التي يتلاقى عندها كل منهما. والحقيقة أننا لا يمكن أن ننتقل مباشرة من كانط وفشته وشيلنج وهيجل إلى نيتشه وبرجسون والوجوديين، دون أن نشعر بوجود حلقة مفقودة، وإلّا كان هذا التحول أو الانتقال انتقالا فجائيا غير مفهوم. وبناءً على هذا، يمكن أن ننظر إلى فلسفة شوبنهاور على أنها تمثل جسرا يربط بين الاتجاه المثالي في الفلسفة الحديثة وبين فلسفات الحياة المعاصرة في المانيا وفرنسا. وفي هذا الصدد يقول كوبلستون: (٣)

« إننا عندما نعيد النظر في مذهب شوبنهاور من خلال رؤ ية معاصرة، فإننا يمكن أن نراه على أنه يمثل مرحلة انتقالية بين الحركة المثالية وبين فلسفات الحياة المتأخرة. . ».

وربما قيل إن فلسفة شوبنهاور تؤكد اتجاها سلبيا نحو الحياة، أي اتجاها هروبيا انسحابيا، فالحياة في مذهب شوبنهاور هي شيء ينبغي انكاره، فكيف نقول بعد ذلك أن فلسفته مهّدت لفلسفات الحياة المتأخرة؟ إلّا أن هذا الاعتراض سوف يغفل حقيقة هامة وهي أن نظرية شوبنهاور في التخلّي عن الحياة وانكارها، قد تمّ الوصول إليها فقط من خلال فلسفة تؤكد في المقام الأول على فكرة ارادة الحياة، وتفسّر العالم من خلال هذه الفكرة. فالتخلّي عن الحياة وانكارها معناه ببساطة ــ في مذهب شوبنهاور ــ هو أن نسير ضد طبيعتنا وطبيعة العالم، لأن هذه الطبيعة ليست سوى ارادة الحياة.

وربما قيل أيضا إن فكرة الحياة متمثّلة في فلسفات أُخر في عصر شوبنهاور مثل فلسفتي فشته وهيجل، فلماذا نقصر هذه الفكرة على فلسفة شوبنهاور وحدها؟ وهنا ينبغي أن نلاحظ أن فكرة الحياة لم تكن فكرة مركزية في هذه الفلسفات الاخريات، بل كان « الفكر » يحتل مركز الصورة في هذه الفلسفات، ومن هنا فإن فلسفة شوبنهاور قد احلّت فكرة الحياة كفكرة مركزية محل « الفكر » أو « العقل »، ولذا يقول كوبلستون(٤): « إن مصطلح الحياة عند شوبنهاور له دلالة بيولوجية أولية، كما أن العقل. . . قد تم تفسيره على أنه ذريعة للحياة بمعنى بيولوجي ».

والحقيقة أن فكرة الحياة لم تكن فكرة مركزية في فلسفة شوبنهاور العامة فحسب، بل إنها كذلك قد احتلت بؤرة فلسفته في الفن. فالفن عند شوبنهاور ــ كما رأينا ــ هو وسيلة لكشف الحياة والوجود من خلال تعبيره عن المثل. وهكذا، فإن كل فن يكشف عن جانب معين من الحياة: كأن يختص فن بالحياة اللاعضوية وآخر بالحياة العضوية في مراحلها الدنيا وهكذا.. ومع ذلك، فإن كل فن يعبر ــ في مجاله الخاص ــ عن شيء واحد هو طبيعة الحياة نفسها أو ارادة الحياة. ولعلّنا نذكر أن شوبنهاور قد ذهب إلى القول بأن كل عمل فني يحاول أن يجيب على هذا السؤال: « ما الحياة »(*)؟ ومع ذلك، فإن الارتباط بين الفن والحياة في مذهب شوبنهاور، يظهر في فني التراجيديا والموسيقى بوضوح أكثر من أي فن آخر.

٢ ــ تقييم فلسفة شوبنهاور الجمالية:

إذا حاولنا أن نقيِّم فلسفة شوبنهاور الجمالية من خلال رؤية شاملة فيجب أن نتناول نظريته في الخبرة الجمالية aesthetic experience، لأن « الخبرة الجمالية » هي الأساس الذي تبدأ منه، وتقوم عليه كل فلسفة للفن. وهنا نجد أنفسنا منذ البداية في مواجهة العديد من الأسئلة: ما موقف شوبنهاور من الخبرة بوجه عام؟ وما هو وضع « الخبرة الجمالية » داخل هذا الاطار العام للخبرة؟ وإذا كانت « الخبرة الجمالية » هي رؤية خالصة متحررة من الارادة، فكيف يمكن انكار الارادة والتحرر منها؟ وأهم من هذا كله: هل الفن مجرد « رؤية »!؟

أ ــ نظرية الخبرة عند شوبنهاور:

لقد رأينا أن شوبنهاور قد أقرَّ بتحليل كانط للخبرة، وإنْ كان قد عدَّل من موقف كانط بالنسبة للشيء في ذاته. ومع ذلك، فهناك نقد يوجه لشوبنهاور في مفهومه للخبرة، ومضمون هذا النقد أن فلسفة شوبنهاور تصور صراعا لا ينتهي يسود فيه أحياناً جانب من الخبرة على باقي جوانب الخبرة، وفي أحيان أخرى يسود جانب آخر. . . وهكذا، وذلك لأن « كل مشكلة عالجها شوبنهاور قد وُضِعت في صورة قياس احراج: فإمّا ادراكاً حسيا perception أو تصوراً عقليا concept، وإمّا ذهناً understanding أو عقلا reason، وإمّا معرفة Knowledge أو

(*) انظر الفصل الثالث ص ١٠٤ .

ارادة will ، وإمّا أنانية egoism أو انكاراً للذات self - renunciation . فهو لم يدرك أبدا وبشكل كامل الوحدة الباطنية للخبرة التي يكون لمظاهرها المتنوعة دلالة حقيقة من خلالها. وهذا هو القصور الأساسي في مذهبه الفلسفي، الذي جعله غير قادر على إدراك المشكلات الحقيقية لفلسفة كانط.»[٥] .

والحقيقة أن هذا النقد قد جانب الصواب تماماً، لأنه لم يستطع أن يتمثل وحدة الخبرة عند شوبنهاور، وبالتالي لم يدرك المغزى العميق في فلسفته، ولم يرَ الوحدة الكائنة وراء اتجاهاتها المتنوعة. فهذه العناصر أو المظاهر المتنوعة للخبرة موجودة بالفعل في فلسفة شوبنهاور، ولكنها ليست موجودة على نفس النحو الوارد في النقد، وإنما يمكن ردها إلى رباط يصل بينها.

ولتفسير ذلك نقول: إن الخبرة عند شوبنهاور تكون على مستويين فقط، والمستوى الأول هو الذي تكون فيه معرفتنا أو خبرتنا بالعالم خاضعة للارادة، وبالتالي تكون تمثلاتنا خاضعة لمبدأ العلة الكافية، ومن ثم فإنها تكون نتاجاً للعقل بتصوراته المجردة. وذلك لأن معرفتنا عندما تكون خاضعة لارادتنا، فإننا ننظر في هذه الحالة إلى الأشياء من خلال علاقاتها ببعضها البعض، وعلاقاتها بارادتنا أو مصلحتنا، والمعرفة في هذه الحالة تسير وفقاً لمبدأ العلة الذي يحكم العلاقات بين الأشياء أو الظواهر، والمعرفة في هذه الحالة أيضا تكون في شكل تصورات، وهي من نتاج العقل الذي يكون تابعاً للارادة. ومعرفة الانسان العادي وكذلك المعرفة العلمية تندرجان تحت هذا النمط أو المستوى للخبرة، لأنّ المعرفة في كلتا الحالتين لا تكون موجهة إلاّ إلى خدمة ارادتنا. والأنانية ليست سوى التطبيق العملي لهذه المعرفة في مجال الأخلاق. لأن المعرفة عندما تسودها الارادة في مجال السلوك الانساني، تصبح الأنانية هي الطابع المميز لهذا السلوك، فكل انسان في هذه الحالة يهدف إلى تحقيق رغبته ومصلحته الخاصة، أي ارادته. وهكذا نرى أن الخبرة العادية والعلمية والأخلاقية تندرج جميعاً تحت هذا المستوى أو النمط من الخبرة: فالعقل والتصورات المجردة في مجال المعرفة، والأنانية في مجال الفعل أو الأخلاق، هي كلها مظاهر متنوعة لخبرة واحدة هي التي تكون المعرفة فيها خاضعة للارادة. فالارادة هنا هي الوحدة الباطنية للخبرة الكائنة في كل هذه المظاهر المتنوعة لها، والواقع أن هذا المستوى من الخبرة هو النمط الشائع عند السواد الأعظم من البشر.

ولكن هناك في نفس الوقت مستوى آخر من الخبرة لا يتوافر إلاّ لقلة من البشر، وهم الفنانون والزهّاد. وهذا المستوى من الخبرة هو الذي **تكون فيه معرفتنا بالعالم متحررة من الارادة**، وبالتالي من مبدأ العلة الكافية. وهنا نجد أن المعرفة تكون لها السيادة على الارادة، ولكن المعرفة في هذه الحالة ليست من نتائج العقل والتصورات المجردة، وإنما هي من نتاج الذهن understanding، وتعتمد على الحَدْس أو الادراك المباشر. وهذا النوع من المعرفة أو الخبرة يهدف إلى معرفة الأشياء على حقيقتها، وليس وفقاً لارتباطها بغيرها من الأشياء أو بإرادتنا، وهذا النوع من الخبرة يسمى بالخبرة الجمالية. وهذه المعرفة او الخبرة لها ما يناظرها في مجال الاخلاق، فعلى مستوى الاخلاق أو الفعل يكون هناك انكار للذات، self — renunciation، طالما كان هناك انكار أو تخلٍ عن الارادة على مستوى المعرفة. وإن كان هذا الانكار وقتيا عابرا عند الفنان، فهو دائم عند الزاهد، وذلك لأن الانكار أو التخلي عن الارادة في الخبرة الجمالية عند الفنان، يكون مرتبطا فقط بلحظة الادراك او المعرفة فحسب، بينما هو في خبرة الزاهد يرتبط بالسلوك، أي بالجانب العملي التطبيقي. وهكذا نرى أن الذهن، والحَدس أو الادراك الحسي، وانكار الذات، هي مظاهر أخرى متنوعة لهذا المستوى من الخبرة.

وعلى أساس ما تقدم، يمكن القول إن سيادة أحد مظاهر أو جوانب الخبرة على جانب آخر في فلسفة شوبنهاور، إنما يرجع فحسب إلى المستوى الذي ننظر منه إلى الخبرة. وعلاوة على ذلك، فإن هذين المستويين أيضاً يجمعهما رباط واحد وهو الارادة، وإنْ كانت الارادة في المستوى الأول متمثّلة بشكل ايجابي، بحيث تكون خبرتنا تابعة لها، أمّا في المستوى الثاني فهي متمثّلة بشكل سلبي، بحيث تكون معرفتنا متحررة منها.

وخلاصة القول، إن خبرتنا بالعالم وبأنفسنا تكون على نحوين فقط: أحدهما نرى فيه العالم كظاهر أو مظهر appearance، ومعرفتنا في هذه الحالة تكون تابعة لارادتنا ولمبدأ العلة الكافية. أمّا النوع الآخر من الخبرة فهو الذي نرى فيه العالم على حقيقته أي كباطن، أي نراه بوصفه ارادة، ولكننا لن نعرف العالم وأنفسنا كارادة إلاّ إذا تحررنا في رؤيتنا من الارادة ذاتها، حتى نستطيع أن نصل إلى معرفة خالصة نزيهة. وهذا الطريق الأخير هو طريق الخبرة الجمالية. ولكن السؤال الآن هو:

ب ـ كيف يتم انكار الارادة في الخبرة الجمالية؟

إذا كانت الخبرة الجمالية عند شوبنهاور هي تلك التي نتحرر فيها تماماً ـ ولو وقتياً ـ من الارادة، حتى ننتقل إلى حالة المعرفة الخالصة، فإن شوبنهاور لم يبيّن لنا كيف يمكن أن يحدث هذا الانتقال أو التحول. وشوبنهاور يفسّر ذلك بأن هذا الانتقال يحدث فجأة فتنمحي الارادة عندما نتحول إلى ذوات عارفة خالصة؟ ولكن هذا لا يحل الإشكال، فسوف نسأل بدورنا: وكيف يتم هذا التحول؟ كيف يتم التحول من حالة المعرفة التابعة للارادة إلى حالة المعرفة المتحررة من الارادة؟ هل سيتم ذلك بواسطة الارادة أم بواسطة العقل؟ وإذا كان ذلك سيتم بواسطة الارادة، فهل يمكن أن تنكر الارادة ذاتها!؟ وإذا كان بواسطة العقل، فالعقل ـ كما رأينا ـ ليس سوى تابع للارادة، فكيف يمكن له أن يسودها وينكرها؟

وقد وجه الناقد ارنست اوتو ليندنر E. Lindner نقداً شبيها بهذا إلى شوبنهاور في لقاء تمّ بينهما، حيث قال ليندنر: « وفقاً لنظريتك، فإن الارادة هي السيد والعقل هو الخادم، فهو شيء تابع، أي مجرد أداة أنتجتها الارادة لتخدم غرضها، . . . فكيف يمكن لهذا الخادم، لهذا المخلوق، وهو العقل، أن يكون قادراً على أن يتعالى على ـ بل وأن يمحو ـ الارادة، وهي سيده ومولاه؟ »[6].

وقد رد شوبنهاور على هذا الاعتراض بقوله: « إن الاجابة على سؤالك هي ببساطة كالآتي: هناك ضالٌ يقتفي طريقا معينا بمصباح في يده، وفجأة يرى هاوية أمامه فيرتد عن طريقه. فالضال هو ارادة الحياة، والمصباح هو العقل، وبضوء هذا المصباح ترى الارادة أنها سلكت الطريق الخاطىء، وأنها تقف أمام هاوية، وهكذا فإنها ترتد وتعود أدراجها »[7].

ورغم هذه الاجابة التي يقدمها شوبنهاور، فإن الارادة ما زالت هي السيد والمسود في نفس الوقت، وانكار الارادة أو انسحابها يبدو أنه يحتاج إلى وثبة ارادية أخرى. . ، فالعقل وحده غير قادر على أن يحوِّل اتجاه الارادة، فدوره هنا سلبي محض ، والارادة هنا هي السيد ، وقد ترى طريق الضلال ، ومع ذلك ليس هناك ما يضمن لنا ان تسير فيه ، وكأن الارادة تحتاج لتغيير طريقها وانسحابها الى ارادة أخرى !!

ومع ذلك، فقد نلتمس هنا مخرجاً لشوبنهاور على أساس أن نظريته في الفن

قد أفسحت مجالا للقول باستقلال العقل، بل وسيادته على الارادة في حالة استثنائية، هي العبقرية. فالعقل هنا ــ بطبيعته ــ ينطوي على قدرة خاصة يختلف فيها ــ كماً وكيفاً ــ عن عقل الانسان العادي، وهذه القدرة تمكنه من أن يتحرر من الارادة في سهولة، وينكرها ولو وقتياً على الأقل. ولكن الإشكال هنا سوف يبقى بالنسبة لحالة الانسان العادي، ومعنى ذلك أن الخبرة الجمالية سوف تبقى مقصورة على العباقرة وحدهم!

جـ ــ هل الفن مجرد رؤية ميتافيزيقية؟

الواقع أن هذا السؤال لا يتعلق فحسب بتقييم «الخبرة الجمالية» عند شوبنهاور، وإنما يتعلّق أيضاً بتقييم نظريته في الفن ككل، أي بتقييم الاتجاه السائد فيها وهو القول بأن الفن ــ في جوهره ــ رؤية ميتافيزيقية، وهو ذلك الاتجاه الذي ظهر فيما بعد مع برجسون. والحقيقة أننا لو تجاوزنا التفاصيل الجزئية التي تميز نظرية برجسون في الفن عن نظرية شوبنهاور، فسوف نجد أن الاتجاه العام فيهما واحد: فالفن عند كليهما يتشابك مع الميتافيزيقا، لأنه وسيلة لكشف الحقيقة التي تختفي وراء عالم الظواهر، وذلك عن طريق الحَدْس أو الادراك الحسي المباشر الذي ينفذ من خلال الستار السميك الذي يحول بيننا وبين جوهر الظواهر أو حقيقة العالم. وعلى هذا النحو كانت المعرفة الجمالية في هذا الاتجاه نموذجاً للمعرفة الميتافيزيقية ومقدمة لها.

والحقيقة أن هذا الاتجاه يلقى كثيرا من الاعتراضات من جانب علماء الجمال المعاصرين من أمثال ريمون باير R. Bayer وهنري ديلاكروا H. Delacroix واندريه مالرو A. Malraux[٨]. ويمكن تركيز أوجه النقد في النقاط التالية:

أ ــ إن هذا الاتجاه الذي يربط بين الفن وبين معرفة الأشياء أو الوجود عن طريق التأمل الجمالي، هو خلط بين الفن والميتافيزيقا أو بين مبحث القيمة ومبحث الوجود. والفن من معدن القيمة وليس من معدن الوجود، لأن الكائن أو الموجود هو الشيء المعطى، في حين أن القيمة هي الشيء المُبدَع، فالقيمة هي شيء يُصنَع لا شيء يُكتَشف، لأنها ليست قائمة هناك. وإذا تطابقت القيمة مع الموجود، ذاب الفن في التصوف. وكل علم جمال ينمو في اطار التأمل سيكون مصيره أن يغرق في الميتافيزيقا، تماماً مثلما تنتهي الأنهار إلى البحار.

ب ـ **إن العمل الفني ليس رؤية**، فهو نتاج عمل وليس نتاج رؤ ية، لأنه قبل كل شيء تنفيذ وخلق. وبالتالي لا يجب أن نتحدث عن تَكَشُّف أو رؤ ية العالم، عندما يكون الأمر أمرَ خلق عالم آخر. فالفنان لا يُعيد تصوير الحقيقة، ولا ينقل النموذج، وليست مهمته معرفة الطبيعة أو التعريف بها، بل مهمته فقط هي صُنع لوحه أو تمثال أو قصيدة أو مقطوعة موسيقية.

جـ ـ يترتّب على هذا أنه يمكن أن تكون هناك معطيات جمالية دون رؤ ية الفنان نفسه، فليست رؤ ية الفنان سوى العمل الفني نفسه. وكل فنان يكشف باسلوبه ـ وليس برؤ يته ـ تعبيره هو عن العالم، **فالأسلوب هو الذي يحدد الرؤية**، وليس العكس. فالفنان لا يبدأ برؤ ية معينة، بل إن الرؤ ية تتحدد من خلال الأسلوب.

ولو تأملنا هذه الاعتراضات الرئيسية فسنجد أنها ليست نهائية، أعني أن قبولها لا يمكن أن يكون **باطلاق**، فهي تسمح بدورها بالنقد والرد عليها، على الأقل في بعض جوانبها:

وبالنسبة للاعتراض الأول، فلا بدّ أن نسلِّم بأن المعرفة الجمالية تختلف عن المعرفة الفلسفية أو الميتافيزيقية، وأن القدرات التي تصنع الفنان ليست هي القدرات التي تصنع الفيلسوف. ومع ذلك، فإن الاختلاف هنا يقع في شكل المعرفة، ولا يستتبعه خلاف في مضمون المعرفة. فالمعرفة الفلسفية غايتها الوصول إلى الحقيقة، ولكنها تستخدم في ذلك وسائلها الخاصة، فهي تصوغ هذه الحقيقة في أفكار مجردة واضحة تخضع لقوانين المنطق. أمّا الفن فمعرفته عيانية تتم عن طريق الحَدْس أو الوجدان، ويكون المضمون والشكل فيه غير متميزين. وقد كان شوبنهاور واعياً بهذه التفرقة، ولكنه قد بيّن لنا ـ في نفس الوقت ـ أن هذه التفرقة لا تعني وجود تعارض بين مضمون المعرفة أو محتواها في كلتا الحالتين.

فمن حيث المضمون، نجد أن كلاً من المعرفة الفلسفية والجمالية يحاولان أن يقتربا من فهم واقع الانسان وحياته ووجوده. والفيلسوف عندما يتناول هذا المضمون، فإنه يتناوله في عموميته وتجريده، أمّا الفنان فهو يلتقط حدثاً أو موقفا جزئيا من هذا المضمون الواسع، ويحاول أن يعبر عن المعنى العام الكائن فيه، ولكن بشكل عياني مباشر. ومعنى هذا أن مبحث الحقيقة أو الوجود ليس قاصراً

على الفلسفة وحدها، وإنما يتداخل ويتشابك مع موضوع الفن.

وهكذا، فإن الارتباط بين المعرفة الفلسفية والمعرفة الجمالية لا يعني خلطاً بين مبحث الوجود ومبحث القيمة، بل يعني وجود تداخل أو تشابك بينهما. فمن ناحية، نجد أن مبحث الحقيقة أو الوجود ليس ملكا للفلسفة وحدها، بل هو مشاع بين الفلسفة والفن، كل بطرائقه الخاصة المستقلة. ومن ناحية أخرى، نجد أن الجمال ليس ملكا للفن وحده، بل هو ينتمي كذلك إلى الوجود، «فالجمال نفسه ليس احتكارا للفن، وإن جمال الطبيعة غير ناتج عن جهد انساني»[9]. ويعني ذلك أن الجمال كائن في الوجود أو الطبيعة، وأن الموجود ذاته ينطوي على جمال لم يبدعه الانسان.

وهنا قد يتساءل المعترضون: وما فائدة الفن والفنان؟ فما دام الجمال خاصية للكائن أو الموجود، لم تعد هناك حاجة للكشف عنه أو صنعه، لأنه قائم فعلا. والتساؤ ل لا محل له هنا، لأن تحقق الجمال في الوجود أو الموجود لا يلغي دور الفن أو الفنان. فالوجود وإنْ كان ينطوي على جمال، فهو قابل للتحسينات، ومن هنا كانت لدى الفنان حركتان ليستا متضادتين: احداهما تسعى نحو استخلاص ما يتضمنه الشيء من جمال وكيان، والثانية يضيف فيها الفنان إلى هذا الجمال أو هذا الكائن شيئا، ويضع في العمل الفني ما هو غير موجود في النموذج الطبيعي، أو يضع ما هو موجود وغير مرئي فيه[10]. ومعنى هذا أن الفن لا يقدم لنا المرئي بل هو يجعل الشيء مرئيا. ولا شك أن وجهة النظر هذه تتفق تماماً ونظرة شوبنهاور للفن، فالفن عنده يعمل على تنقية الشيء من عوارضه ليعبر عن الجمال (أو المثال) الكائن فيه، وليقدم لنا في النهاية ما أرادت الطبيعة أن تقوله وإنْ لم تستطع(*).

أمّا بالنسبة للاعتراضين الآخرين ــ ومضمونهما واحد ــ فلا يمكن أن نقبلهما باطلاق أو نرفضهما باطلاق، فأمّا القول بأن العمل الفني ليس رؤ ية وأنه عمل وتنفيذ أو اسلوب، فهو اعتراض مرفوض. فالعمل الفني ليس بمثابة مظهر أو شكل فحسب، بل إن له دلالة ومعنى أو مضمونا أيضا، أي أنه يقدم لنا شيئا

(*) انظر الفصل الخامس ص(١٧٦ ـ ١٧٧

لنعرفه. والفنان عندما ينفذ عملا فنيا معينا، فإنه بلا شك لا يخضع لما يتطلبه التنفيذ التشكيلي فقط، بل إنه يريد أن يعبر ــ من خلال الشكل ــ عن رؤ ية تقدم حقيقة أو مضمونا أو محتوى معينا، أي أنه باختصار وببساطة يريد أن يقول شيئا. فالشعر ليس مجرد لعبة لفظية، وليست الموسيقى مجرد تراكيب صوتية أو نماذج لحنية، وليس التصوير مجرد تلاعب بالخطوط والألوان يخضع لتنظيمات وقواعد شكلية. ولهذا فإن « بيتهوفن لم يخطىء حين أكّد لنا أن الموسيقى توجد بشكل معين بيننا وبين المطلق، ولم يكن الرومانتيكيون الألمان على خطأ تماماً حين قالوا بأن الشعر يميل نحو الميتافيزيقا. . »[11].

وهكذا، فإن العمل الفني ليس مجرد اسلوب، بل هو اسلوب ينطوي على رؤ ية أو معنى، وبدون هذا المعنى لا يكون للاسلوب قيمة. وفي ذلك يقول برتليمي: [12] « إن الاسلوب بالقدر الذي نترجم به موقفاً وجوديا أو نعبر به عن رؤ ية معينة (وهو نفس الشيء) يتضامن مع المعنى، لأنه ما من أحد يستطيع أن يفهمه أو يتذوقه إلّا وهو يشارك على الأقل في هذا الموقف، ولو لمدة لمحة توافقية بسيطة ».

ولو حاولنا أن نطبق هذا التفسير العام للعمل الفني كرؤ ية ومعنى على آراء شوبنهاور، لما وجدنا هناك أي تعارض، فالعمل الفني عند شوبنهاور هو رؤ ية للوجود تنطوي على حقيقة أو ادراك للمِثال، والانسان العادي بقدر رؤ يته لهذا المِثال ــ ولو لفترة ضئيلة ــ يستطيع الاستمتاع بالعمل الفني وتذوقه.

ولكن، **هل معنى ذلك أن نقول إن العمل الفني هو مجرد رؤية!؟** هل نقول مع شوبنهاور بأن الرؤ ية هي العامل المهم في الفن، وأن التنفيذ أو الصياغة هي مسألة حِرَفية technical تأتي بالمران والتدريب؟ أو نقول مع بروست بأن الاسلوب بالنسبة للاديب أو المصور على السواء ليس مسألة تنفيذ فني، بل هو خاصة من خواص الرؤ ية؟ أم نلجأ إلى أنصار الاسلوب والتنفيذ من أمثال باير ومالرو الذين يقولون بأن الفن هو اسلوب وممارسة، وليس تعبيراً عن رؤ ية على الاطلاق.

لقد رفضنا منذ قليل ذلك الرأي الأخير، ولكن ليس معنى ذلك أن نقبل الرأي الأول باطلاق. فالعمل الفني وإنْ كان ينطوي على رؤ ية فإن هذه الرؤ ية

لا تتحدد إلاّ بالاسلوب ومن خلاله، «وهكذا فإن الفن ليس أسلوبا فحسب، ولا هو خاصة للرؤ ية فحسب، بل هو كلاهما في آنٍ واحد، ما دام الاسلوب الأصيل وسيلة لترجمة أو ادراك أصلي للحقيقة الداخلية أو الخارجية»[١٣]. وبناءً على هذا، يمكن القول بأن الاسلوب قد ينجح أو يخفق في ترجمة الرؤ ية التي يعبر عنها، والعمل الفني يكون ناجحا وعميقا، لا بما ينطوي عليه من رؤ ية عميقة فحسب، ولكن أيضاً بقدرته على توصيل هذه الرؤ ية.

صحيح أن شوبنهاور قد أخبرنا في شذرة بأن مصدر الفن هو ادراك المثال (أي الرؤ ية)، وغايته توصيل المثال (أي الاسلوب أو التنفيذ)، ولكن ينبغي ألاّ ننسى أن شوبنهاور أيضاً هو الذي اعتبر عملية التوصيل هذه مسألة حِرَفية ذات قيمة ثانوية، ومن هنا فإن شوبنهاور لم يُولِ مسألة الابداع أو التنفيذ مكانة هامة في نظريته عن العبقرية، بل إنه يكاد يكون أغفلها تماماً، فنظر إلى العبقرية على أنها رؤ ية في جوهرها، وبالتالي نظر إليها على أنها نشاط أو «ابداع استاتيكي» إنْ جاز التعبير. وفي اعتقادي أن هذا هو خطأ شوبنهاور الأكبر في نظريته عن الفن.

وقد ترتّب على هذا الخطأ أخطاء أخرى، لعلّ أهمها الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الفني. صحيح أن شوبنهاور لا يصرِّح بذلك، ولكن هذا متضمن في آرائه بشكل واضح، وخاصة في نظريته عن الشعر، فلأن شوبنهاور يرى أن الفن هو في المقام الأول نتاج رؤ ية لا نتاج تنفيذ، لكان معنى ذلك أن الأهمية في العمل الفني تكون للمضمون وليس للشكل، ونسي شوبنهاور أن الشكل والمضمون وحدة واحدة،فالمضمون رغم أهميته فإنه يتحدد ويكتمل ويصل معناه إلى الغير من خلال الشكل.

***

ولكن إذا تجاوزنا النقد السالف، فإننا نلاحظ أن شوبنهاور قد نجح في ابراز الصلة العميقة بين الفن وبين الحياة والوجود، وهو قد مهّد بذلك للاتجاهات الفنية المعاصرة التي تربط الفن بمبحث الحقيقة أو الوجود. ولقد أصبح الآن هذا الاتجاه مألوفا في الفلسفة المعاصرة، وخاصة مع برجسون وهيدجر. وقد رأينا أن نظرة برجسون للفن لا تختلف عن نظرة شوبنهاور، ومن الواضح أنه تأثر في رؤ يته للفن بفلسفة شوبنهاور بوجه عام. أمّا هيدجر، فعلى الرغم من أنه ليس هناك

دليل على تأثره بشوبنهاور بشكل مباشر، فإنه يتبنى في فلسفته عن الفن اتجاها مماثلا ــ من حيث صورته العامة ــ لكل من اتجاهي شوبنهاور وبرجسون. فهيدجر يفسّر ماهية الفن والعمل الفني من خلال علاقته بالحقيقة، التي يستخدمها هيدجر بمعنى التَجلّي والتَفَتح والظُهور للموجود من طوايا الحجب والخفاء. وبهذا المعنى يكون الفن تَكَشُّفا للحقيقة ، فحقيقة الموجود « تَحْدُث » في العمل الفني، حين يتم فيه « تفتح أو تكشُّف » الموجود من حيث ماهيته وحالته التي هو عليها[١٤].

والفن عند هيدجر « تكشُّف » للحقيقة الكلية، وليس الحقيقة الجزئية أو حقيقة شيء بعينه. وهذه الحقيقة الكلية تتجلى في الفن كما تتجلّى في الفكر واللغة وفي الانسان.

وهكذا، فإن هيدجر يتحدث عن الفن كظاهرة لها علاقة ضرورية بالحقيقة والوجود، بل هو أحد ظواهرهما، فالجمال ظاهرة تتجلّى من خلالها الحقيقة، وفي ذلك يقول هيدجر[١٥]: « إن ما يُظهره العمل الفني هو الجميل فيه. والجمال هو اسلوب وجود الحقيقة أو كينونتها ».

ثانيا ــ أثر فلسفة شوبنهاور في الفكر الفلسفي والجمالي المعاصر

رغم كل ما يمكن أن يُقال عن فلسفة شوبنهاور من أنها تقوم على فروض واسعة، وأنها تفتقر إلى البنية المنطقية، وأنها تحتوي على متناقضات في داخلها، فالذي لا شك فيه أن تأثيرها كان قوياً في مجال الفكر الفلسفي بوجه عام، وفي مجال الفكر الجمالي بوجه خاص. بل إن تأثيرها قد تجاوز مجال الدراسات الفلسفية والجمالية إلى التأثير في الانسان العادي والمثقفين من غير دارسي الفلسفة، وفي هذا تقول مارجريتا بير[١٦] : « إن فلسفة شوبنهاور تختلف عن معظم الفلسفات الاخريات في أنها لم تؤثر فحسب في تطور تاريخ الفكر، أو الطريق الذي سارت فيه الفلسفة الحديثة، ولكن في أنها أيضاً قد استقبلت كوحي، وتلقاها المشتغلون في مجالات أخرى تماماً من الحياة بروح الايمان الديني ».

غير أن مجال الفن والفكر الجمالي هو المجال الذي كان تأثير شوبنهاور فيه واضحاً بطريقة مباشرة، « فلقد كانت فلسفة شوبنهاور مصدر الهام بالنسبة للفنانين، وحثّت ــ بطريقة مباشرة ــ نشاطهم الابداعي ربما بشكل يفوق أي مذهب آخر »[١٧]. ولكن ينبغي أن نلاحظ أن تأثير شوبنهاور في هذا المجال لم يكن محدوداً بنظرياته الجمالية فحسب، ففلسفته العامة أيضاً قد ساهمت في هذا التأثير إلى حد كبير. وهذا يقتضي أن ننظر في فلسفته العامة لنرى أي عناصرها قد أثّر في الفكر الفلسفي بوجه عام، وأيّاً من عناصرها قد أثّر في مجال الفن والفكر الجمالي.

١ ــ أثر فلسفة شوبنهاور في الفكر الفلسفي:

يصعب على الباحث تحديد أثر فلسفة شوبنهاور في مجال الفكر الفلسفي،

ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى أن تأثيرها في هذا المجال ـ في الأغلب الأعم ـ لم يكن تأثيراً مباشرا كما هو الحال في مجال الفن، بل كان تأثيرها غير مباشر. فشوبنهاور لم يخلّف من ورائه مدرسة فلسفية معينة كما هو الحال بالنسبة لكانط وهيجل مثلا. وإذا كان هناك مَنْ يمكن تسميتهم بالكانطيين أو الهيجليين، فمن العسير أن نجد مَنْ يمكن نسبتهم إلى اسم شوبنهاور.

وهنا يمكن أن نسأل: ولماذا لم تكن لشوبنهاور مدرسة فلسفية؟ أفليس ذلك دليلا على ضآلة أثر فلسفته في مجال الفكر الفلسفي؟ الواقع أن هذا أبعد ما يكون عن الصواب، بل إننا ـ على العكس من ذلك ـ نستطيع أن نقول، دون أن يكون هناك أي تناقض: إن شوبنهاور لم يخلّف من ورائه مدرسة فلسفية، بسبب تشعب تأثير فلسفته ذاتها في مجال الفكر الفلسفي. فتأثير شوبنهاور في هذا المجال كان أفقيا وليس رأسيا. فلم تكن هناك مدرسة فلسفية او اتجاه معين يتبنى فلسفة شوبنهاور، بل إن الاتجاهات والمذاهب التي تأثرت به كانت عديدة ومتباينة فيما بينها، فكل اتجاه أخذ من فلسفة شوبنهاور ما يروقه.

وتشعب وتباين الاتجاهات التي تأثرت بفلسفة شوبنهاور، يرجع في الواقع إلى تشعب وتباين العناصر والاتجاهات التي توجد في فلسفة شوبنهاور نفسها. فالعناصر المتباينة التي تضمها هذه الفلسفة ـ كما يقول جيوفاني بابيني ـ جعلها أشبه « بمتحف للمعارف القديمة »: فوحدة الوجود الشاملة عنده تذكرنا بالايليين وبرونو وسبينوزا، ونظريته في المُثل بأفلاطون، وحديثه عن الحب والبغض بأمبادوقليس، وفسيولوجيته بكابانيس ولامارك، وأفكاره عن التعاطف بآدم سميث، وجبرية الارادة والأنانية بهوبز، ومثاليته بالأوبانيشادز، وتشاؤمه بهلفتيوس وشامفور، وغريزة التسليم ببوذا والمسيح، وهو مدين لكانط بمثاليته الترانسندنتالية، ولفشته بفكرة الارادة ذاتها. . . ومع ذلك فإن شوبنهاور يؤلّف من كل هذه العناصر المتنوعة المتباينة وحدة واحدة بطريقة فريدة لا يمكن أن نردها إلى غيره(١٨).

وقد بيّنا ـ في مدخل الرسالة ـ أن الاتجاهات السائدة في فلسفة شوبنهاور عديدة متباينة، وإنْ كان يجمعها رباط واحد، وهذه الاتجاهات الأساسية في فلسفته هي: الاتجاه المثالي، واللاعقلاني، والتشاؤمي، والنزعة الارادية،

والنزعة العلمية التجريبية. وهكذا، نجد أنه كما تنوعت العناصر والاتجاهات التي قامت عليها فلسفة شوبنهاور واستُمدت منها، كذلك تنوعت وتباينت الاتجاهات والمذاهب التي تأثرت بها. وفيما يلي يمكن أن نتتبع أهم هذه الاتجاهات والمذاهب التي تأثرت بفلسفة شوبنهاور:

وفي المقام الأول نلاحظ أن هنري برجسون يُعدّ من أهم الفلاسفة الذين تأثروا بفلسفة شوبنهاور بوجه عام، فكتابات برجسون ــ وخاصة في « التطور الخالق » ــ تُفصِح عن هذا التأثير بوضوح. « فاندفاعة الحياة » Elan Vital عند برجسون تُشبه ــ إلى حد كبير ــ ارادة الحياة عند شوبنهاور، فكلاهما اندفاع أعمى نحو الحياة غير مستبصر بالعقل. ومن هنا فإن شوبنهاور يُعد أول مَنْ جلب فكرة الحياة إلى مركز الصورة، وكان ذلك تنبيهاً قويا لظهور فلسفات الحياة التي يُعد برجسون أحد دعائمها. كذلك تأثر برجسون بشوبنهاور في نظريته عن الوظيفة الأداتية للعقل، وفي نظريته عن الحَدْس intuition، فلقد أكّد برجسون ــ على غرار شوبنهاور ــ بأن الرؤية الحَدْسية للحياة تجعلنا نرى الواقع على حقيقته.

أمّا بالنسبة للوجوديين، فإن فلسفة شوبنهاور تُعد ارهاصا قويا بمذاهبهم، من حيث تركيزها على البحث في الوجود الانساني، ومن حيث البُعد اللاعقلاني البادي فيها. والفيلسوف الوجودي الروسي برديائيف Nicolas Berdyaev يعد فلسفة شوبنهاور أحد مصادر الفلسفة الوجودية، فهو يبين لنا أن الفلسفة الوجودية ليست ظاهرة جديدة في تاريخ الفكر البشري، بل هي اتجاه حي مُتضمَن في فلسفات سابقة، فالمبادىء التي تُركز عليها الفلسفة الوجودية يمكن أن نلتمسها بوضوح عند بعض الفلاسفة السابقين، فالتوكيد على الذات في مقابل الموضوع، وعلى الارادة في مقابل العقل، وعلى المعرفة الحَدْسية والعيانية في مقابل المعرفة المجردة التي تُصاغ في تصورات، كل هذا يمكن أن نلتمسه بوضوح عند القديس اوغسطين St. Augustine وباسكال Pascal ومين دي بيران Maine de Biran وشوبنهاور[١٩].

والحقيقة أننا يمكن أن نقول بأن أغلب الفلاسفة الوجوديين قد تأثروا ــ بشكل أو بآخر ــ بشوبنهاور. وها هوذا كيركيجارد Sõrn Kierkegaard أبو الوجوديين يصرِّح بأنه ــ رغم اختلافه مع شوبنهاور ــ قد تأثر به في مواضع

عديدة[٢٠]. ولكن الفيلسوف الوجودي برديائيف يُعد من الفلاسفة الذين تأثروا إلى حد كبير بشوبنهاور، وهو يصرِّح بذلك في سيرته الذاتية بقوله: « ربما كان من الطريف، أنه في فترة يقظتي الروحية كانت فلسفة شوبنهاور هي التي أثّرت فيَّ أكثر من الكتاب المقدس، وهي حقيقة كانت لها نتائج بعيدة المدى في حياتي المقبلة . . »[٢١]. وفي موضع آخر يقول برديائيف[٢٢]: « من بين الفلاسفة جميعا فإنني مدين لشوبنهاور الذي أقنعني وجعلني أتحقق من عذاب الوجود الانساني الذي لا يهدأ ».

وقد كان لفلسفة شوبنهاور تأثير على اتجاهات وفلسفات مغايرة تماماً للفلسفات السابقة. ولعلّ أغرب الفلسفات التي تأثرت بفلسفة شوبنهاور، وأكثرها بعداً عنها في نفس الوقت، هي الفلسفة الوضعية المنطقية عند لودفيج فتجنشتين Ludwig Wittgenstein. وتأثير شوبنهاور على فتجنشتين واضح في مذكراته التي كتبها أثناء الحرب العالمية الأولى Notebooks 1914 - 1916، وفي رسالته المنطقية الفلسفية وخاصة الجزء الذي يتعلق بالأخلاق ونظرية القيمة، وفي النزعة المثالية البادية في فكرة الأنا وحدية[٢٣]. والحقيقة أن فلسفة شوبنهاور كانت أول الفلسفات التي تأثر بها فتجنشتين في صباه، وتركت في نفسه أثرا عميقا. وقد صرّح فتجنشتين بهذا إلى فون رايت الذي يقول في هذا الصدد: « . . . لقد أخبرني فتجنشتين بأنه قد قرأ في شبابه كتاب شوبنهاور: العالم كارادة وتمثل، وأن أول فلسفة اتخذها كانت مثالية شوبنهاور الابستمولوجية»[٢٤]. كذلك كان لفلسفة شوبنهاور ــ مع نظريات لامارك ــ دور في تمهيد الطريق أمام نظريات دارون وفلسفة التطور بوجه عام. وقد نالت فلسفة شوبنهاور حظوة وشعبية واسعة بعد نشر « أصل الانواع » في سنة ١٨٥٩، وبعد انتشار المذهب التطوري بوجه عام، لأن هذا المذهب كان توكيداً على فلسفة شوبنهاور التي تضمنت لكثير من نظريات مذهب التطور، « فكتاب شوبنهاور عن الارادة في الطبيعة يحتوي على الكثير من آراء دارون، الذي يعترف بشوبنهاور ــ في الطبعة السادسة « لتسلسل الانسان » ــ باعتباره رائدا في هذا المجال . . . وحتى في أيامنا هذه، ومع كل تقدم العلم، فما زال المرء يتطلّع إلى فلسفة التطور عند شوبنهاور »[٢٥]. فنظريات الصراع من أجل البقاء والانتخاب الجنسي والبقاء للاصلح متضمنة بوضوح في كتابات شوبنهاور، ومع ذلك فإن هناك اختلافاً بين شوبنهاور ودارون. فنظريات

شوبنهاور في هذا الصدد، وإنْ كانت تعتمد على شواهد تجريبية، فهي مُغَلّفة في اطار ميتافيزيقي يقوم على الحَدْس، وهذا اختلاف شكلي. أمّا الاختلاف من حيث المضمون، فيكمن في أن شوبنهاور لم يقل أبدا بالصراع كمصدر لتطور الأنواع، بل كانت الأنواع عنده ثابته.

كذلك كان لشوبنهاور تأثير ملحوظ على الفلسفة البراجماتية، وبصفة خاصة على النظرية الأداتية للعقل. فقد كان العقل البشري في فلسفة شوبنهاور أداة للرغبات اللاواعية، أي الارادة، ولذلك فإن العقل قد نما وتطور كأداة للارادة في مسيرتها العمياء. وتأثير هذه النظرية كان واضحاً على برجسون، وعلى جون ديوي من البراجماتيين: فالعقل عند ديوي قد نما وتطور بطريقة عارضة في المسيرة التطورية كوسيلة أو أداة للتعامل مع المواقف المحيرة التي واجهها الانسان، ولبلوغ الغايات البعيدة التي تتطلع إليها.

وفي خارج الدراسات الفلسفية نجد أن فلسفة شوبنهاور كان لها تأثير واضح في مجال الدراسات السيكولوجية. فقد فتح شوبنهاور أعين علماء النفس على أعماق الغريزة وقوتها بما كتبه عن الارادة بوجه عام، وعن الغريزة الجنسية بوجه خاص. فقد طرق شوبنهاور بدراسته حول ميتافيزيقا الحب الجنسي The Metaphysics of Love of the Sexes « موضوعا ومشكلة طالما بقيت مهملة »[٢٦] وبذلك يمكن القول بأن شوبنهاور قد مهد الطريق وأعدَّ الأذهان لنظريات فرويد، قبله بعشرين سنة. ولكن، على الرغم من أن يونج Jung يصرح بتأثير شوبنهاور عليه ويعده رائدا في هذا المجال[٢٧]، فإن فرويد يؤكد أنه لم يقرشوبنهاور إلّا بعد أن تكّونت أفكاره الرئيسية. ومع ذلك، فإنه يمكن القول بوجه عام أن هناك كثيراً من التوازي والتشابه القوي بين أفكار كل من شوبنهاور وفرويد، وخاصة فيما يتعلق بالنظر للوعي على أنه مجرد السطح الخارجي لعقلنا. ولكن التشابه أقوى وأوضح بالنسبة لمفهوم الليبيدو Libido عند فرويد، فهذا المفهوم يذكرنا على الفور بكتابات شوبنهاور عن الغريزة الجنسية اللاواعية، والتي هي أقوى الدوافع بعد حب الحياة، بل هي الأصل في جهود الانسان ومساعيه في الحياة، ولذا تحتل بؤرة أو مركز الارادة[٢٨].

وفي مجال الانفتاح الفكري والحضاري الذي عاصرته أوروبا منذ القرن

التاسع عشر، كان لشوبنهاور تأثير بارز. فقد ساهمت فلسفة شوبنهاور في توجيه الاهتمام نحو الدين والفكر الشرقي. ويعد بول دويْسِن Paul Deussen ـ صديق نيتشه ومؤسس جميعه شوبنهاور Schopenhauer Geseischaft ـ من أهم الفلاسفة الذين تأثروا بشوبنهاور في هذا الصدد، وقد قام ـ بالاضافة إلى أعماله في تاريخ الفلسفة العامة ـ بنشر كتب عديدة عن الفكر الهندي، وساهم في تحقيق الاعتراف بالفلسفة الشرقية كجزء متمم للفلسفة بوجه عام[٢٩].

ومن تلاميذ شوبنهاور الذين تأثروا به ودافعوا عن فلسفته يمكن أن نذكر يوليوس فراونشتيت Julius Frauenstadt، وفيلهلم فوندت Wilhelm Wundt، وذلك على الرغم من أن كليهما لم يكونا من حواريي شوبنهاور أول الأمر، وإنما كانا من أتباع هيجل. « . . . فلقد تحول فراونشتيت من الهيجلية إلى فلسفة شوبنهاور، وذلك من خلال المحادثات الطويلة مع الفيلسوف في فرانكفورت. وقد عدَّل فراونشتيت نوعاً ما من موقف أستاذه. . . . ولكنه دافع عن النظرية القائلة بأن الحقيقة النهائية هي الارادة. . . »[٣٠] وقد تكفَّل فراونشتيت بنشر طبعة تجمع أعمال شوبنهاور كلها بما في ذلك الكتابات التي لم تُنشر في حياته. كذلك كان فوندت مناصراً لفلسفة هيجل لسنوات عديدة، ولكنه تحول عنها فجأة إلى فلسفة شوبنهاور، « وقد قبل كل فلسفته الجمالية دون أي اعتراض، وظلّ على اتصال به عن قرب إلى النهاية »[٣١].

وتأثير فلسفة شوبنهاور على المذاهب والاتجاهات الفكرية السابقة يمكن وصفه بأنه تأثير غير مباشر كما بينا فيما سبق، لأن هذه المذاهب والاتجاهات ـ على الرغم من تأثرها بفلسفة شوبنهاور ـ ليست امتداداً لهذه الفلسفة، ولا حتى رد فعل عليها. أمّا إذا انتقلنا إلى تأثير شوبنهاور المباشر في الفكر الفلسفي، فلن نجد هنا سوى مثالين واضحين هما: ادوارد فون هارتمان Eduard von Hartman، وفريدريك نيتشه Friedrick Nietzsche.

ويعد ادوارد فون هارتمان خليفة شوبنهاور الوحيد في اتجاهه التشاؤمي. وهكذا نرى أن تشاؤم شوبنهاور لم يترك في مجال الفلسفة إلّا أثراً ضعيفا. ومع ذلك فإن دلالة وأهمية تشاؤم شوبنهاور كانت في خارج الدراسات الفلسفية كما سنرى فيما بعد.

وقد حاول هارتمان أن يجمع في « فلسفة اللاوعي » The Philosophy of the Unconscious بين هيجل وشوبنهاور وشيلنج. ولكن بعيداً عن هذه التفصيلات، فإن ما يهمنا في المقام الأول هو الخط التشاؤمي الواضح في فلسفة هارتمان، والذي استمدّه من شوبنهاور. فعلى الرغم من أن هارتمان يعارض مبدأ شوبنهاور في أن كل متعة هي مجرد خلاص من الألم، فإنه يُسلِّم بأن العدد الأكبر من المتع يكون من هذا النوع. فالاشباع دائماً ما يكون قصيرا، بينما الرغبة تبقى ما بقيت الحياة. والألم والمعاناة في العالم يرجحان على المتعة، والقدرة على المعاناة تنمو بنسبة التطور العقلي، ولهذا السبب فإن الشعوب البدائية والطبقات الغير مثقفة أكثر سعادة من الشعوب المتحضرة والطبقات الأكثر ثقافة. ولذلك يرى هارتمان أننا عندما نظن أن التقدم في المدنية وفي التطور العقلي يمكن أن يجلب معه زيادة في السعادة، فإن ذلك يكون وهماً من الأوهام. لأن ازدياد الثقافة والتطور العقلي إنما يزيد قدر الألم والمعاناة، ولأن التقدم نحو الحضارة المدنية يصاحبه نسيان للقيم الروحية عن طريق تدهور العبقرية. والمسيحيون الذين توهموا السعادة في السماء وقعوا في وهم آخر. والنتيجة التي ينتهي إليها هارتمان هي أننا ينبغي أن نعمل على الانكار التام للارادة، ولكن ذلك لن يكون بانكار ارادة الفرد او بالخلاص الفردي كما هو عند شوبنهاور، وإنما عن طريق الانتحار الكوني cosmic suicide. وهارتمان يأمل في اليوم الذي يمكن أن يصل فيه الوعي البشري إلى أقصى مراحل تطوره فيقدم على ارتكاب الانتحار الكلي، وهكذا تحطم البشرية ذاتها وتضع حداً لنهاية العالم(٣٢).

أمّا نيتشه فقد وقع تحت تأثير شوبنهاور حينما كان طالبا بالجامعة، وقد كان تأثير شوبنهاور عليه بعيد المدى في فلسفته وحياته الروحية، والحقيقة أن استقبال نيتشه لفلسفة شوبنهاور كان استقبالا شديد الحماس، وكانت إحدى مقالاته المبكرة شاهداً على هذا التأثر، وهي مقالته الطويلة « شوبنهاور كمربي » Schopenhauer as Educator وقد نشِرَت هذه المقالة في كتاب مستقل بعد ترجمتها إلى اللغة الانجليزية تحت نفس العنوان السابق. والواقع أن هذه المقالة ليست دراسة لفلسفة شوبنهاور، بقدر ما هي عرض لبعض أفكار نيتشه التأملية في تطوره المبكر، ولذا فإن أهميتها في المقام الأول تكمن في أنها تكشف عن مرحلة من مراحل نيتشه وهو واقع تحت تأثير شوبنهاور. وفي هذه المقالة يعرض نيتشه

شوبنهاور كواحد من النماذج الثلاثة لانسان المستقبل future man ، أمّا الاثنان الآخران فهما جيته وروسو. والانسان الشوبنهاوري هو ــ فيما يرى نيتشه ــ ذلك الذي يأخذ على عاتقه عذاب الحقيقة، وهذه المعاناة تكفي لقتل ارادته الفردية كي يستعد للثورة والانقلاب الكامل لوجوده(٣٣).

وفي هذه الفترة المبكرة يكشف نيتشه(٣٤) عن تأثره بشوبنهاور بقوله:

« إنني أنتمي إلى ذلك النوع من قراء شوبنهاور الذين يعرفون بوضوح تام أنهم بعد أن يفرغوا من قراءة الصفحة الأولى سوف يقرأون كل صفحة ، وسوف ينصتون الى كل كلمة قالها ، ان ثقتي فيه أتت فجأة ، وبقيت الى اليوم مثلما كانت منذ تسع سنوات . . . لقد فهمته كما لو كان قد كتب لي بصفة خاصة . ولهذا السبب فإنني لم أجد تناقضاً في كتاباته ، على الرغم من أنني قد وجدت أخطاءً ضئيلة هنا وهناك . . . » .

وقد كان نيتشه معجباً بالصورة الدرامية التي رسمها شوبنهاور للعالم والحياة، وكان يرى أن موقف شوبنهاور هنا ينطوي على جرأة وشجاعة، لأن هذه المحاولة لم يجرؤ عليها غيره من الفلاسفة، وهو في ذلك يقول: « إن عظمة شوبنهاور تكمن في أنه يواجه صورة الحياة ككل لكي يفسّرها ككل، في حين أن أصحاب أذكى العقول لم يستطيعوا أن يتحرروا من الاعتقاد الخاطىء بأن المرء يقترب من هذا التفسير لو بحث بدقة في الألوان التي رسمت بها الصورة، والمادة التي قام عليها رسمها »(٣٥).

ولكن من الانصاف أن نقول إن نيتشه قد كشف في فترة نضجه عن استقلال واضح عن فلسفة شوبنهاور، إلى الحد الذي يمكن معه وصف فلسفته بأنها رد فعل على فلسفة شوبنهاور. فقد أحَلّ نيتشه ارادة القوة محل روح الاستسلام والخلاص في فلسفة شوبنهاور. ومع ذلك، فقد بقيت فكرة الارادة ذاتها تحتل مركز الصدارة في فلسفة نيتشه، وهو بذلك كان استمرارا لنزعة شوبنهاور الارادية، ولو في اتجاه معاكس. ومن هنا يرى كل من شاو Shaw وشبنجلر Spengler أن أهمية شوبنهاور ونيتشه تكمن في أنهما قد عملا على تجديد الأخلاق، بالنظر إلى العالم كله كارادة أو حركة أو قوة أو اتجاه(٣٦). وهكذا فبرغم كل التطور الذي لحق بفلسفة نيتشه، فإنه لم يتخلّص تماماً من فلسفة شوبنهاور واحتفظ بالنزعة الارادية، وبرغم

كل نظريات السوبرمان الحماسية فإن قول نيتشه المأثور: الحياة والموت شيء واحد «Leben und Morden ist eins»، يذكرنا بقول شوبنهاور: ما كان يجب أن تكون «Tis better not to be».

ومع ذلك، فإن أثر شوبنهاور الذي كان أكثر عمقاً ودواما في فلسفة نيتشه، إنما يتضح في مجال الفن كما سنرى.

٢ ـ أثر فلسفة شوبنهاور في مجالي الفن والفكر الجمالي:

مجال الفن غير مجال الفكر الجمالي، فمجال الفكر الجمالي هو النظريات التي تتعلق بفلسفة الفن، أمّا مجال الفن فهو الأعمال الفنية نفسها، هذه حقيقة بسيطة لا تحتاج إلى ايضاح، ولكننا نذكرها هنا لنبين أن تأثير شوبنهاور قد امتد إلى هذين المجالين معاً: ففلسفة شوبنهاور تختلف عن الفلسفات السابقة عليها ـ بل وعن معظم الفلسفات اللاحقة لها ـ في أن تأثيرها لم يكن محدوداً في نطاق الفكر الجمالي، بل إنه تجاوز مجال الفكر الجمالي أو فلسفة الفن إلى الفن نفسه، أعني أنه تجاوز الفلاسفة وعلماء الجمال إلى الفنانين أنفسهم.

ومن ناحية أخرى، فإننا نلاحظ أن تأثير شوبنهاور في مجال الفن والفكر الجمالي لم يكن محدوداً بنظرياته الجمالية، بل إن فلسفته العامة ـ وخاصة نظريتي الارادة والتشاؤم ـ قد ساهمت في هذا التأثير بدور ملحوظ.

وبوجه عام، يمكن القول بأن تأثير شوبنهاور في مجال الفن والدراسات الجمالية كان أوضح وأقوى من تأثيره في أي مجال آخر. إلاّ أن نظرية شوبنهاور في الموسيقى ـ بوجه خاص ـ كان لها دور بارز في هذا التأثير. فقد كان تأثير هذه النظرية واضحاً في فلسفة نيتشه الجمالية، ولكن تأثيرها الأكبر كان على فن الموسيقى نفسه، وقد انتقل هذا التأثير إلى فن الموسيقى الحديث من خلال عبقرية موسيقية معاصرة لشوبنهاور وهي: ريتشارد فاجنر R. Wagner.

والحقيقة أن فاجنر لم يكن مجرد عبقرية موسيقية، بل إن له دراسات نظرية عن الفن دافع فيها عن أعماله الموسيقية، وتولّى تفسيرها، وهي تلك الأعمال التي كانت بمثابة انقلاب في عالم الموسيقى.

ولم يكن فاجنر على معرفة بشوبنهاور في بادىء الأمر، فقد جاءت هذه المعرفة

في وقت متأخر عند اطلاعه على كتاب شوبنهاور الرئيسي « العالم كارادة وتمثل »، ولكن هذا كان له فعل السحر بالنسبة لفاجنر مثلما كان بالنسبة لنيتشه ومنذ ذلك الحين اتجه مسار فاجنر وجهة أخرى تماماً. وفاجنر نفسه يصف هذا الحدث في خطابه إلى صديقه بيلوف Hans von Bülow، المؤرخ في ٢٦ اكتوبر سنة ١٨٥٤، بقوله: « لقد وجدت كنزا كبيرا في أعمال الفيلسوف الكبير شوبنهاور (الذي تجاهله عمداً أساتذة الجامعات لمدة خمس وثلاثين سنة). ويجب أن تحصل فوراً على عمله الرئيسي الكون كارادة وتمثل، وبعد ذلك على كتابه الحواشي والبواقي »[٣٧].

وهكذا كانت معرفة فاجنر بشوبنهاور أشبه بالاكتشاف الذي يحدث فجأة، والذي فيه يصل الانسان إلى الحقيقة التي طالما بحث عنها. وهذا ما يعبر عنه فاجنر في خطابه ــ المؤرخ في ١٦ ديسمبر ١٨٥٤ ــ إلى صديقه فرانتس ليست Franz Liszt بقوله:

« بجانب تطوري الموسيقي البطيء، فإن انشغالي الوحيد الآن برجل قد أتى إليَّ في وحدتي كهبة من السماء ــ على الرغم من أنه رجل أدب. إنه آرتور شوبنهاور، أعظم الفلاسفة منذ كانط. إن المفهوم الأساسي عند شوبنهاور، وهو النفي التام لارادة الحياة، عابس بشكل مخيف، ولكنه وحده فيه الخلاص. وهو بالطبع ليس جديدا تماماً بالنسبة لي... ولكن هذا الفيلسوف هو أول مَنْ جعلني على وعي أكمل به »[٣٨].

وها هوذا نيتشه يصور لنا هذا الالتقاء بين فاجنر وفلسفة شوبنهاور على أنه بداية للتحول في مسار فكر وحياة فاجنر، فقد تحوَّل فاجنر على يد شوبنهاور من الايمان بالثورة، واعتناق الأفكار الثورية، كالثورة على التقاليد والملكية المستبدة في بلاده، والثورة على التقاليد الفنية السائدة ــ إلى روح الاستسلام والخلاص salvation. ونيتشه[٣٩] يصور هذا التحول باسلوبه الشاعري فيقول:

لقد أبحرت سفينة فاجنر طويلا عبر هذا التيار في سعادة، وليس هناك أدنى شك في أن فاجنر بحث عن هدفه الأسمى (أثناء مسيرته) عبر هذا التيار. فماذا حدث؟ كارثة. لقد ارتطمت السفينة بصخرة، لقد اصطدم فاجنر. أمّا الصخرة فكانت فلسفة شوبنهاور. لقد انغرَز فاجنر بعمق في رؤية

مضادة للعالم. تُرى ما الذي قدمه للموسيقى؟ تفاؤلا!؟ لقد خجل فاجنر من نفسه. فالأمر كان أكثر من ذلك التفاؤل الذي ابتكر له شوبنهاور تلك السُبة ــ التفاؤل السافل. لقد كان أكثر من خجلان، وقد تأمل الأمر لبعض الوقت، وبدا موقفه يائسا. . . وفي النهاية لاح له بالتدريج ممر للهروب: ماذا يحدث لو أمكن تفسير هذه الصخرة التي تحطمت عليها السفينة على أنها هدف، على أنها الدافع النهائي، والغرض الأسمى لرحلته!؟ فالتحطم هنا هو أيضاً هدف».

هكذا توقف فاجنر عند فلسفة شوبنهاور، ومنذ ذلك الحين لم يتخلَ أبداً عن اعجابه واحترامه لشوبنهاور، وظل طيلة حياته متأثرا به. وتأثير شوبنهاور على فاجنر شمل حياته، وفكره وكتاباته، ونشاطه الابداعي في مجال الموسيقى. ولكن من المهم جداً في دراسة فكر فاجنر وأعماله، أن نضع في الاعتبار تأثره بفلسفة شوبنهاور الجمالية، وبصفة خاصة رؤيته الفريدة للموسيقى التي لم يستطع فاجنر أن يقاوم سحرها(٤٠).

والحقيقة أن رؤية شوبنهاور للموسيقى ــ كفن أسمى وكتجسيد لارادة الحياة ــ قد انعكس بشكل واضح في كتابات فاجنر الذي قبل هذه النظرية باعتبارها تمثل الطبيعة الحقيقية للموسيقى، وتضع أسس التمييز بينها وبين الفنون الأخرى، وفي ذلك يقول: « إن الارادة الفردية individual will تَخْمُد في الفنون التشكيلية من خلال رؤية المُشاهد الخالصة، بينما تستيقظ في الموسيقى كارادة كونية universal will . . . »(٤١). ومعنى هذا أن فاجنر يستند إلى فكرة الوعي بالارادة كأساس للتفرقة بين الموسيقى والفنون الأخرى، فبينما يكون هناك محاولة لاخماد الارادة من الوعي في تأمل الفنون الأخرى حتى يتحقق التأمل النزيه، فإن الوعي في حالة تأمل الموسيقى يكون مملوءاً بالارادة لأن الموسيقى هي تجسيد للارادة ذاتها، ولكن الارادة في هذه الحالة ليست ارادة فردية وإنما تلك الارادة الكلية.

ولكن ينبغي أن نلاحظ أن فاجنر لم يتأثر فحسب بنظريات شوبنهاور الجمالية عن الفنون بوجه عام، وعن فن الموسيقى بوجه خاص، بل إنه كذلك قد تأثر ــ كما بيّن لنا نيتشه ــ بنظريات فلسفته العامة وخاصة نظريتي التشاؤم

والخلاص، فتخلّى فاجنر عن الروح التفاؤلية والثورية، واستغرق في الروح التشاؤمية والاستسلامية التي تنشد الخلاص، وقد انعكس ذلك في أعماله الدرامية.

وهكذا يمكن أن نلتمس روح التشاؤم والخلاص في أعمال فاجنر الموسيقية نفسها. فنيتشه يخبرنا بأن « تاريخ الخاتم(*) هو أيضاً تاريخ الخلاص »[٤٢]. كذلك فإن دراما تريستان وايزولده Tristan and Isolde التي تدور حول انكار الذات والموت من أجل الحب ــ كانت في بعض منها من وحي فلسفة شوبنهاور كما يقول فاجنر. فإن تريستان هنا يرحب بالموت ويتمناه لينتقل إلى عالم آخر، حيث لا تقوم بين المحبين حواجز ولا تفصلهما عقبات الحياة، فالموت هنا هو مخلِّص للمحبين. وهنا نجد أن فاجنر كان واقعاً تحت تأثير تشاؤم شوبنهاور، فيربط الحب بفكرة الموت ويرى الموت سبيلاً للخلاص الحقيقي من مشاكل الحياة[٤٣].

وقد ظلّت فكرة الخلاص هذه سائدة في أعمال فاجنر كلها، وقد تمثل الخلاص في الزهد والتضحية وانكار الذات. وهكذا نجد أن البطل في الدراما الفاجنرية يصل إلى السعادة الحقيقية عن طريق مُنقِذ أو مُخلِّص يرشده إلى الطريق القويم وهو طريق الزهد والعزوف عن الحياة، أو يكون هو نفسه المخلِّص أو المنقذ بأن يضحي بنفسه فيجلب السعادة لغيره. ففي الهولندي الطائر The Flying Dutchman كانت سنتا هي المُخَلِّصة التي خلَّصت الملاح من مصيره المؤلِم، وفي تانهويزر Tannhäuser نجد أن عزوف اليزابيت الطاهرة يكفل الخلاص للفارس التعس الذي تذبذب بين الحس والحب الروحي. أمّا « لوهنجرين » Lohengrin فكان هو ذاته مُخلِّصا لغيره، وقد اضطر في النهاية إلى الزهد في السعادة الأرضية التي لم يجدها في هذا الغير[٤٤].

وبناءً على هذا يمكن القول بأن فلسفة شوبنهاور العامة علاوة على فلسفته الجمالية ونظريته في الموسيقى قد ساهمت في التأثير ــ ولو بشكل غير مباشر ــ على مجرى التأليف الموسيقي والتطور الذي لحق به، وذلك من خلال عبقرية فاجنر.

(*) المقصود: « خاتم النيبلونجن » Der Ring des Nibelungen وهو من أهم وأشهر أعمال فاجنر.

ولكن على الرغم من اعجاب فاجنر وتأثره بشوبنهاور، فإن شوبنهاور لم يكن يحمل لفاجنر نفس الدرجة من الاعجاب والتقدير. فقد أهدى فاجنر نسخة من « خاتم النيبلونجن » لشوبنهاور، وكتب عليها « مع احترامي »، وقد امتدح شوبنهاور الشعر، ولكنه لم يبد اعجابا بالموسيقى.

وقد يكون عدم اعجاب شوبنهاور بموسيقى فاجنر له ما يبرره: فعلى الرغم من تأثر فاجنر إلى حد كبير بفلسفة شوبنهاور فإنه قد اختلف معه حول مسألة أساسية، وهي دور الموسيقى الخالصة في التعبير عن الماهية الحقيقية للعالم أو عن ارادة الحياة. فبينما رأي شوبنهاور أن الموسيقى الخالصة كافية للتعبير عن هذه الماهية في وضوح تام دون حاجة بها إلى أن ترتبط بالكلمات أو بالشعر الغنائي، رأى فاجنر أن الموسيقى ليست وحدها كافية لتحقيق هذا، وأنها يجب أن تنتقل من التجريد إلى العينية عن طريق اتحادها بالشعر في فن جديد هو الدراما الموسيقية، فالشعر في هذه الحالة سوف يضفي على الموسيقى تحدداً وتعينا(٤٥).

* * *

أمّا نيتشه فقد تأثر بشوبنهاور وفاجنر معاً. ولكن تأثره واعجابه بفاجنر كان مستمداً من تأثره واعجابه بشوبنهاور، فقد رأى نيتشه أن موسيقى فاجنر هي تجسيد لفلسفة شوبنهاور(أو لإرادة الحيـاة . وكما أُعجِب نيتشه بكل منهما، فإنه أيضاً قد ثار عليهما معاً.

ولكن رغم ثورة نيتشه على فلسفة شوبنهاور، فإنه ظل متأثرا بفلسفته الجمالية ونظريته في الموسيقى. فقد نظر نيتشه للفن ــمثلما نظر شوبنهاورــ كوسيلة للخلاص من شرور الحياة. وبالاضافة إلى فكرة الخلاص، فقد رأى نيتشه في الفن وسيلة لكشف الطبيعة والتعبير عنها بوضوح، وبهذا المعنى فإن الفن يحقق هدفاً ميتافيزيقيا. وهو يقول في هذا الصدد: « كما أن الطبيعة تحتاج إلى الفيلسوف، فإنها كذلك تحتاج إلى الفنان من أجل غرض ميتافيزيقي، أعني من أجل استنارتها الخاصة، كي يمكنها في النهاية أن ترى رؤ ية أوضح وأكثر تميزاً مالم تره أبدا في تدفق الصيرورة. . . »(٤٦).

وهكذا فإن الفن يكون مدخلاً لفهم الوجود والطبيعة. بل إن نيتشه يرى في

تفسيره لنشأة الفن والتراجيديا ــ كما سنرى الآن ــ أن تركيب الفن ومصادره يماثل تركيب ومصادر الطبيعة الانسانية، والطبيعة بوجه عام. « ولقد تأثر بهذه النظرة الجمالية إلى الوجود والطبيعة الانسانية أتباع الفلسفة الوجودية المعاصرة الذين رأوا في الفن طريقاً للكشف عن حقيقة الوجود وطبيعة الكائنات »[٤٧]. وقد رأينا أن مارتن هيدجر يُعد أبرز ممثلي هذا الاتجاه في الربط بين الفن والوجود، أو بين الفن والحقيقة، وهكذا يمكن القول بأن هذه الاتجاهات المعاصرة قد تأثرت ــ ولو بشكل غير مباشر ــ بشوبنهاور الذي يعتبر رائداً في هذا المجال.

وقد كان نيتشه في تفسيره لنشأة الفن والحضارة متأثراً ــ إلى حد كبير ــ بفلسفة شوبنهاور. فقد رأى نيتشه أن الفن والحضارة صدرا عن عنصرين رئيسيين: وقد أسمى أحدهما بالعنصر الديونيسي نسبة إلى الإله ديونيسيوس، إله الخمر والسكر والعربدة، أمّا الآخر فقد أسماه بالعنصر الابوللوني، وهذان العنصران يسريان في الفن مثلما يسريان في الوجود والحضارة الانسانية. والعنصر الديونيسي هو رمز للحماسة والاندفاع والانفعال والاثارة واللاعقلانية والتشاؤم، أي أنه باختصار رمز للارادة، وهذا العنصر يتجسّد في فني الموسيقى والتراجيديا. أمّا العنصر الابوللوني فهو رمز لمبدأ التفرّد والوضوح، وهو يتجسّد في الفنون التشكيلية.

وهكذا فإن الفن الديونيسي (الموسيقى والتراجيديا) يُعبِّر عن الارادة التي تتجاوز مبدأ الفردية، فالحياة تستمر رغم كل أنواع الدمار، ولذلك فإن البطل يموت ولا تتأثر حياة الارادة الخالدة بموته. والتراجيديا تصور حياة الارادة هذه المليئة بعذاب الفرد ومعاناته وموته، بينما تقدم لنا الموسيقى التصوير المباشر لهذه الحياة. أمّا الفن الابوللوني (التشكيلي)، ففيه ينتصر ابوللون ومبدأ الجمال على عذاب الفردية ومعاناة الحياة، فهو يُخلِّد الفرد أو الظاهرة على حساب الحياة أو الارادة.

وجوهر التراجيديا إذاً هو الألم. ولذا كانت الاحتفالات الديونيسية القديمة ــ والتي نشأت عنها التراجيديا ــ تعرض في المقام الأول آلام الإله، وتعبر عن الألم التراجيدي. ومع ذلك، فإن التراجيديا تحتاج إلى مبدأ شكلي أبوللوني يخلع على هذا المضمون أو الجوهر ــ وهو الألم ــ الصور الواضحة الجميلة، والتي تكون

أداتها الأحداث والحوار والشخصيات. إلّا أن العنصر الأساسي في التراجيديا هو دائماً الألم والمعاناة وهذا ما أدركه القدماء. ولهذا، فإن ذبول الحضارة اليونانية يرجع -في رأي نيتشه- إلى تحلل روح الموسيقى، وإلى فقدان التراجيديا لجوهرها عندما غلب عليها الحوار والجدل. ونيتشه يتخذ من سقراط رمزاً لهذا التحلل الفني لتحديه روح الموسيقى، ومعارضة النظرة التشاؤمية الديونيسية، وتغليب النزعة العقلية المعادية لروح الفن[٤٨].

وفي مقابل ذلك، رأى نيتشه في فلسفة شوبنهاور وموسيقى فاجنر تجسيداً للتشاؤم الديونيسي. إلّا أن نيتشه قد ثار على فاجنر بعد ذلك لوضعه القيم الموسيقية في مكانة ثانوية بالنسبة للأفكار العقلية، فجعل الروح الابوللونية تتغلب بذلك على الروح الديونيسية في فن الموسيقى، ورغم هذا، فإن نيتشه ظلّ معجباً ومتأثرا بنظرية شوبنهاور في الموسيقى، فشوبنهاور وضع الموسيقى في مكانة سامية مستقلة عن التصورات والأفكار، واستطاع أن يدرك الطبيعة (الديونيسية) للموسيقى باعتبارها فناً متميزا عن الفنون التشكيلية (الابوللونية)، وأن اللذة التي تحدثها متميزة ومستقلة عن اللذة المستمدة من الأشكال الجميلة، وفي ذلك يقول نيتشه:

« وهذا التناقض الذي يفصل بين الفن التشكيلي الابوللوني، والفن الموسيقي الديونيسي، قد كان أوضح ما يكون في ذهن مفكر من أعظم المفكرين (يقصد شوبنهاور) أمكنه... بغير أن يرجع إلى رموز الديانة اليونانية -أن يتبين ما في الموسيقى من خاصة متميزة كل التميز عن سائر الفنون الأخرى، إنها صورة مباشرة للارادة، وهي تمثل بالتالي الوجود الميتافيزيقي لكل العالم الفيزيقي -أي الشيء في ذاته مقابل الظواهر »[٤٩].

* * *

وكما أن فلسفة شوبنهاور العامة كان لها تأثير في مجال الموسيقى، كذلك كان لها تأثير ضخم في مجال الأدب، فقد لاقت نظريات شوبنهاور في التشاؤم، وفي القوة اللاعاقلة في الطبيعة والانسان، وفي انكار الارادة - ترحيباً كبيرا بين كثير من الكتّاب والفنانين في كثير من بلدان العالم.

وكان تولستوي Léo Tolstoy على رأس الأدباء الذين تأثروا بشوبنهاور في

روسيا. وبينما استلهم نيتشه من فلسفة شوبنهاور فكرة التوكيد على الارادة، والتي تمخضت عنها نظرية السوبرمان، نجد أن تولستوي يمقت ذلك السوبرمان في أعماله الروائية، فهو يرسم لنابليون صورة سوداء في « الحرب والسلام »، ويؤثر فضيلة الشفقة ويحتقر الانانية، وفي ذلك يقول مكجيل(٥٠): « إن عالم الشفقة عند تولستوي، ونظرته لحقارة الصراع البشري، وشر الانانية، يرتبط ارتباطاً وثيقا بتشاؤم شوبنهاور. وعندما اكتشف تولستوي شوبنهاور كان في الأربعين من عمره، ولم يستطع ــ مثل نيتشه ــ أن يقاوم سحر كتاباته. وقد كتب إلى صديق له يقول: « هذا فيلسوف يتحدث عن الحقيقة بامانة، ويحتقر التفاهات والمغالطات المبهمة الشائعة بين الفلاسفة المحدثين »... وقد ظل تولستوي على ولائه واعجابه بشوبنهاور طيلة حياته. والواقع أن تأثير شوبنهاور في مجال الأدب ــ وبصفة خاصة في مجال التراجيديا ــ كان قويا بشكل لا يقل عن تأثيره في مجال الموسيقى. وتأثير شوبنهاور في هذا المجال يرجع بصفة خاصة إلى تنظيره الفلسفي لمفهوم الشر والمعاناة في العالم، ذلك المفهوم الذي تردَّد صداه في الأدب المعاصر. وفي هذا الصدد يقول مكجيل(٥١):

« إن تأثير شوبنهاور الحقيقي على الحياة والأدب في العصر الحديث يَظهر بوضوح في تعميق المفهوم المأساوى للحياة، اكثر مما يظهر في أي مجال اخر. فشوبنهاور هنا بلا نظير. فهو يقف هنا متربعاً ــ بكل ما لديه من فكر ثاقب وفطنة ــ كانسان خبير بالحياة نستطيع أن نثق فيه في شؤون الحياة العملية، فهو يطلعنا على العالم المتعب، والكواكب المتنقلة على الدوام، والأحجار والأنهار التي لا تهدأ، والنبات الذي يكافح ويموت، والحيوانات التي تلتهم بعضها البعض في صراع لا يتوقف من أجل الحياة، ويطلعنا في النهاية على الأنماط العديدة لبؤس البشرية المخدوعة ».

وينبغي أن نلاحظ أن تأصيل المفهوم المأساوي أو التشاؤمي للحياة في الأدب المعاصر يرجع إلى شوبنهاور وحده دون غيره من الفلاسفة والمفكرين السابقين عليه. وذلك لأن المفهوم التشاؤمي للحياة كنظرية فلسفية لا نجده قبل شوبنهاور سواء في الغرب أو الشرق. فأوروبا لم تعرف فيلسوفا متشائما قبل شوبنهاور، وكل ما هنالك ملاحظات ونظرات في التشاؤم غير مُبرهَن عليها، أعني ليست متأصِّلة فلسفياً، كما أن الفلاسفة الهنود أنفسهم لم يقدموا براهين على التشاؤم، لأن

مفهوم الشر في العالم كان متأصّلا في عقيدتهم بشكل لا يحتاج إلى البحث أو البرهان، ولذلك انصبَّ تفكيرهم على مفهوم الخلاص.

وبناءً على هذا، فإن الفضل يرجع إلى شوبنهاور في تعميق هذا المفهوم التشاؤمي للحياة، الذي ما لبث أن انعكس في أعمال كبار الأدباء الذين تأثروا به من أمثال: ابسن(*) H. Ibsen وستريندبرج(**) J. Strindberg وغيرهم من كتّاب التراجيديا. « فتوكيد شوبنهاور على عبث ومعاناة الحياة قد أعطى عمقا وقوة للأدب الحديث، وأمَدَّ الدراما الكلاسيكية بأساس فلسفي »(٥٢). فالتراجيديا قبل شوبنهاور كانت بغير أساس نظري تقوم عليه، ولهذا فإن شوبنهاور قدّم للتراجيديا الكلاسيكية الأساس الميتافيزيقي الذي كانت تتطلبه. فبدون الألم والمعاناة والقدر الذي لا مفرّ منه، تصبح التراجيديا حدثا أجوف بلا معنى، وتصبح كما لو كانت كذبة درامية. وذلك هو المعنى الذي تجسّد في الدراما الكلاسيكية كما تمثلت عند اليونان، وهو المعنى الذي عمل شوبنهاور على تعميقه

وقد انعكس هذا المفهوم التشاؤمي بوضوح في أعمال توماس هاردي T. Hardy. ففي روايات ذلك الأديب نجد أن كل شيء يخيم عليه الحزن والكآبة، وتحركه ارادة كونية عمياء(٥٣). ومن أهم الكتّاب والادباء الذين تأثروا بشوبنهاور يمكن أن نذكر أيضاً توماس مان Thomas Mann وتورجنيف Turgenev(***). فهؤلاء جميعا « قد تأثروا ــ بأشكال مختلفة ــ بالصورة التي رسمها شوبنهاور للعالم »(٥٤).

ولم يكن تأثير شوبنهاور في مجال الأدب محدوداً بالتراجيديا والرواية، بل إنه قد تجاوز ذلك إلى مجال الشعر، ولعلّ من أهم الشعراء الذين تأثروا بشوبنهاور الشاعر الانجليزي روبرت براوننج R. Browning. « فلقد تأثر الشاعر براوننج بقوة بأولية الارادة في مذهب شوبنهاور، ولقد اقتنع بهذه النظرية، حتى أنها قد بدت له كما لو كان قد عرفها على الدوام »(٥٥) وهكذا رأى براوننج أن نظرية شوبنهاور في أن الارادة ــ وليس العقل ــ هي الحقيقة النهائية في الحياة، وفي

(*) هنريك ابسن (١٨٢٨ ــ ١٩٠٦) كاتب مسرحي وشاعر نرويجي.
(**) يوهان ستندبرج (١٨٤٩ ــ ١٩١٢) كاتب درامي وروائي سويدي.
(***) روائي روسي (١٨١٨ ــ ١٨٨٣).

الطبيعة البشرية، متضمنة في أعماله، وأن شوبنهاور هو الذي أوضح له ذلك.

* * *

ولعلّنا نتساءل في النهاية: ما الموقف من شوبنهاور اليوم؟ لا شك أن الموقف من فلسفة شوبنهاور قد تغير مع بداية القرن العشرين، فبينما سادت فلسفة شوبنهاور تماماً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بحيث طغت شهرة شوبنهاور على شهرة أي ميتافيزيقي آخر باستثناء كانط، فإن الاهتمام بمذهب شوبنهاور والمذاهب المعاصرة له أخذ يتضاءل مع بداية القرن الحالي. ولعلّ ذلك يرجع إلى الانحطاط الذي أصاب التفكير الميتافيزيقي وعلى الأقل في انجلترا والولايات المتحدة.

ومع ذلك فإن هذا الانحطاط كان هو نفسه أحد العوامل في تجديد الدعوة إلى فلسفة شوبنهاور، والتي يشهدها الآن النصف الثاني ـ الذي لم يكتمل بعد ـ من القرن الحالي. فسرعة سير وضغط الأحداث في النصف الأول من هذا القرن قد صاحبها ـ فيما يرى E. F. Payne ـ تدهور واضمحلال في جانب الثقافة بوجه عام، على الرغم من وجود تقدم في الجانب التكنولوجي. وهذا ما دعا الانسان الغربي إلى أن يُعيد فحص المذاهب والفلسفات الجادة بوجه عام، وفلسفة شوبنهاور بوجه خاص. فالتفاؤل المُريح والأحلام الوردية التي عاشها الانسان الغربي قد صدمت في سنة ١٩١٨، وتبددت تماماً مع الحرب العالمية الثانية. وبالتالي، فمن بعد سنة ١٩٤٥ أصبح الجيل الحالي يتزايد اهتمامه بتلك المذاهب الفكرية التي لا تنفر من الحقائق العارية للوجود، والتي في نفس الوقت تحاول أن تجد طريقاً للخلاص من عبودية الميلاد والحياة والمعاناة والموت. ولهذا فإن فلسفة شوبنهاور يمكن أن تشهد اليوم حركة انعاش وبعث من جديد، فالطريق إليها أصبح ممهداً، مثلما كان الطريق ممهداً لظهور كتاب الحواشي والبواقي في سنة ١٨٥١ وبعد فشل ثورة ١٨٤٨[٥٦]

ومن الدراسات الحديثة التي تحاول أن تقترب من شوبنهاور بنفس هذه الروح كتاب بعنوان «تفاؤل شوبنهاور»[*]. وفي هذه الدراسة يحاول المؤلف

(*) C.A. Muses, East West Fire... Schopenhauer's Optimism.

اثبات أن فلسفة شوبنهاور لا تنطوي على تشاؤم، إلّا بقدر ما تنطوي البوذية والبراهمية والمسيحية على تشاؤم، بل إن تشاؤم شوبنهاور هو بمعنى ما نوع من التفاؤل، لأنه يبصر الانسان بتراجيديا الحياة، ويعدّه في نفس الوقت إلى أن يتلقى الألم بشجاعة، وأن يتخلّى عن كل سعادة وهمية يمكن أن تنهار في أي لحظة، وأن يتعلم ضرورة الشر في الوجود، فيُعدّ بنفسه لتقبل أسوأ شيء في هذا العالم الذي هو « أسوأ العوالم الممكنة ».

خلاصة نتائج البحث

وختاماً يمكن أن نلخص أهم النتائج التي حاولنا ابرازها في هذا البحث، وذلك في النقاط التالية:

أولا: على الرغم من أن الظاهرة الجمالية عند شوبنهاور ترتبط بعلاقة وثيقة مع الظاهرة الأخلاقية وتشبهها في كثير من خصائصها، إلاّ أنهما لا يندرجان تحت رتبة واحدة أو مفهوم واحد. كما أن الفن ليس مجرد طريق يؤدّي إلى الفضيلة أو خطوة مرحلية نحو الزهد، فعلى الرغم من أن مفهوم «الخلاص» يُعد خاصية مشتركة بين الظاهرتين، الا انه يمثل جوهر وغاية الظاهرة الاخلاقية، في حين أنه يكون في الفن مجرد وسيلة مرحلية تؤدي الى غاية أخرى «معرفية». وهذه التفرقة الدقيقة والجوهرية بين الفن والأخلاق قد غابت عن أذهان أغلب الباحثين الذين تناولوا فلسفة شوبنهاور.

ثانيا: إن فلسفة الفن عند شوبنهاور قد أظهرت لنا الطابع الفريد المميز للفن بوصفه رؤية ميتافيزيقية، أي رؤية لحقائق الحياة والوجود في صورهما المختلفة. والارتباط بين الفن والميتافيزيقا على هذا النحو لا يعني التوحيد أو الخلط بين الفن والميتافيزيقا، فالظاهرة الجمالية ليست ظاهرة ميتافيزيقية كما انها ليست ظاهرة أخلاقية. فالارتباط هنا معناه أن الفن له دلالة أو بعد ميتافيزيقي، بمعنى أن المضمون الذي يعالجه ويكشف عنه الفن يتداخل مع موضوع الميتافيزيقا، فكلاهما يتناول موضوعات واحدة بمنهجين مغايرين تماماً.

ثالثا: إن الارتباط بين الفن والميتافيزيقا عند شوبنهاور ليس مجرد ارتباط بين نظرية في الفن وبين مذهب ميتافيزيقي، وهو مذهب شوبنهاور في الارادة. بل

هو في حقيقة الأمر ارتباط بين الفن وبين الوجود والحياة. فالارادة في مذهب شوبنهاور ليست إلّا قناعا يخفي من ورائه الحياة والوجود، لأن الارادة ليست سوى ارادة الحياة، وهي جوهر الوجود أو حقيقته الباطنية، وإنْ شئنا أن نضع بدلاً منها أي اسم آخر يدل على الحياة والوجود، لما كان في ذلك أي اختلاف.

رابعا: إن نظرية العبقرية تحتل مكانة هامة في مذهب شوبنهاور الجمالي كنظرية في معرفة الوجود، ولهذا فإن شوبنهاور يمجِّد العبقرية، ويرى أن ابداع العمل الفني يتوقف تماماً على « رؤ ية » العبقري.

خامساً: إن خطأ شوبنهاور الأكبر هو أنه نظر إلى الفن على أنه مجرد رؤ ية في المقام الأول، ونظر إلى العبقرية أو الابداع الفني على أنه معرفة فحسب، ونسبي أن الفن أو الأبداع الفني ليس رؤ ية فحسب ، بل هو أيضا صناعة وتنفيذ ، وأن العمل الفني تتضافر في انتاجه مَلَكَاتْ العقل من خيال ورؤ ية حَدْسية ، علاوة على ملكات الحس التي تقوم بدور التنفيذ أو تجسيد الرؤ ية في شكل مادي . ومعنى هذا أن العمل الفني ليس مجرد رؤ ية لمضمون ، بل هو أيضا تنفيذ لصورة أو شكل ، فالرؤ ية والتنفيذ أو المضمون والشكل يتداخلان معاً في بناء العمل الفني ، وهذا ما لم يدركه شوبنهاور بوضوح .

سادساً: برغم الأخطاء التي وقع فيها شوبنهاور، فإن تأثيره في مجالي الفن والفكر الجمالي كان كبيرا، لدرجة أن هذا التأثير لم يكن محدوداً بفلسفته الجمالية وحدها، بل إن فلسفته العامة أيضاً كان لها دور كبير في هذا التأثير.

مصادر البحث (*)

أولا ـ المراجع الأجنبية

أ ـ من مؤلفات شوبنهاور (ترجمات كاملة ومختارات):

1 Complete Essays of Schopenhaur.. Selected and traslated by T.B. Saunders, seven book in one volume, New York: Willey Book Co., 1942.

2 On Human Nature. Essays (partly posthumous) in ethics and politics, selected and translated by T.B. Saunders, London: George Allen and Unwin LTD., 1926.

3 Parerga and Paralipomena. Trans. E.F. Payne, 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1974.

4 Schopenhauer, Selections. Edited with an introduction by DeWitt Parker, Charles Scribner's Sons, 1928.

5 Selected Essays of Schopenhauer, Edited with an introduction by Ernest Belfort Bax, London : G. . Bell and Sons, LTD., 1914.

(*) لا تشتمل قوائم المراجع هنا على كل المراجع التي ورد ذكرها في حواشي الكتاب.

(**) نشر Saunders نفس هذه المقالات في كتاب آخر تحت عنوان مختلف وهو:
Essays from the Parerga and Paralipomena, London: George Allen, 1951.

6 The Art of Controversy, and other posthumous papers. Selected and translated by T.B. Saunders, London: Swan Sonnenschein, 1896.

7 The Art of Literature. Essays translated by T.B. Saunders, London: Swan Sonnenschein, 1960.

8 The World as Will and Idea. Trans. R.B. Haldane and J. Kemp, 3 vols. London: Kegan Paul, 1883.

9 The World as Will and Representation. A new translation by E.F. Payne, 2 vols., New York: Dover Publications, Inc., 1969.

ب ـ مراجع عن شوبنهاور:

1 Beer, Margrieta. Schopenhauer. London: T C. and E.C. Jack, New York: Dodge Publishing Co. no date.

2 Gardiner, Patrick. Schopenhauer. Baltimore: Penguin Books, 1963.

3 Mann, Thomas. The Living Thoughts of Schopenhauer. (An introductory essay with selections of the essence of Schopenhauer's thought), London: Cassell and Co., 1942.

4 McGill, J.V. Schopenhauer: Pessimist and Pagan. New York: Brentano's Publishers, 1931.

5 Nietzsche, Friedrich. Shopenhauer as Educator. Trans. James W. Hillesheim and Malcolm R. Simpson, introduction by Elisco Vivas, Indiana: Regnery Gateway, 1965.

6 Radoslave, Tsanoff. Schopenhauer's Criticism of Kant's Theory of Experience. New York: Longman, Green and Co., 1911.

7 Wallace, William, Life of Schopenhauer. London: Walter Scott, 1890.

8 Zimmern, Helen. Schopenhauer: His Life and Philosophy.

London: George Allen and Unwin LTD., 1932.

جـ - مراجع عامة في (الفلسفة الحديثة وعلم الجمال) :

1 Carritt, E.F. The Theory of Beauty. London: Methuen and Co. LTD., fourth edition, 1931.
2 Castell, Alburey. An Introduction to Modern Philosophy. New York: Macmillan Publishing, third edition, 1976.
3 Clive, Geoffry (editor). The Philosophy of Nietzsche (selected writings). New American Library, 1965.
4 Copleston, Frederick. A History of Philosophy. (vol. 7, Part II: Schopenhauer to Nietzsche), New York: Image Books, 1965.
5 Hipple, Walter John. The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth - Centurey. British Aesthetic Theory. New York, 1957.
6 Høffding, Harald. A History of Modern Philosophy. Trans. B.E. Meyer, 2 voles., New York: Dover Publications, In c., 1955
7 Hospers, John. Meaning and Truth in the Arts. The Univ-ersity of North Carolina Press, 1964.
8 Knight, William. The Philosophy of the Beautiful. 2 vols. London: John Murray, 1898.
9 Knox, Israel. The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. New Jersey: The Humanities Press, Inc., 1978.
10 Meredith, James Creed (translator). Kant's Critique of Aesthetic Judgement. Oxford: Clarendon Press, 1911.
11 Stein, Lack M. Richard Wagner and the Synthesis of the Arts. U.S.A.: Greenwood Press, Publishers, 1973.

12 Wagner, Richard. On Music and Drama. Selected and arranged with an introduction by Albert Goldman and Evert Sprinchorn. Trans. Ashton Ellis, New York: Button and Co., 1964.

13 Weitz, Morris. Problems in Aesthetics. (An introductory book readings) New York: The Macmillan Company, 1959.

ثانيا: المراجع العربية

١ ـ أفلاطون: ايون، ترجمة وتقديم د. محمد صقر خفاجة. و د. سهير القلماوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٦.

٢ ـ أفلاطون: الجمهورية، ترجمة د. فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. ١٩٦٨.

٣ ـ أفلاطون: فايدروس أو عن الجمال. ترجمة وتقديم د. أميرة مطر.دار المعارف، ١٩٦٩.

٤ ـ احمد معوض: الدكتور: أضواء على شوبنهاور، الدار العربية لنشر الثقافة العالمية، الطبعة الأولى، ١٩٦٠.

٥ ـ أميرة مطر: الدكتورة: في فلسفة الجمال من افلاطون لسارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤.

٦ ـ أميرة مطر: الدكتورة: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، ١٩٧٢.

٧ ـ برتليمي: جان: بحث في علم الجمال. ترجمة د. أنور عبد العزيز مراجعة د. نظمي لوقا. دار نهضة مصر، ١٩٧٠.

٨ ـ برتنوي: جوليوس: الفيلسوف والموسيقى، ترجمة د. فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.

٩ ـ جيته: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة وتقديم د. عبد الرحمن

بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٤.

١٠ - زكريا ابراهيم: الدكتور: كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٢.

١١ - زكريا ابراهيم: الدكتور: مشكلة الفن، مكتبة مصر، الطبعة الأولى.

١٢ - ستيس: والتر: فلسفة هيجل، ترجمة د. امام عبد الفتاح امام، دار التنوير، بيروت ١٩٨٢.

١٣ - عبد الرحمن بدوي: الدكتور: المثالية الألمانية (شلنج)، دار النهضة العربية، ١٩٦٥.

١٤ - عبد الرحمن بدوي: الدكتور: شوبنهاور (سلسلة خلاصة الفكر الاوروبي) دار النهضة العربية، ١٩٦٥.

١٥ - فؤاد زكريا: الدكتور: ريتشارد فاجنر، (سلسلة المكتبة الثقافية) الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥.

١٦ - فؤاد زكريا: الدكتور، التعبير الموسيقي (سلسلة الثقافة السيكولوجية) مكتبة مصر، ١٩٨٠.

١٧ - فؤاد كامل: الفرد في فلسفة شوبنهاور، دار المعارف، ١٩٦٣.

١٨ - مصطفى سويف: الدكتور: العبقرية في الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

١٩ - هيدجر: مارتن: نداء الحقيقة، ترجمة وتقديم ودراسة د. عبد الغفار مكاوي. سلسلة النصوص الفلسفية(٩) دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧

هوامش الكتاب

هوامش الفصل الأول

(١) Alburey Castell, An Introduction to Modern Philosophy, New York: Macmillan Publishing, third edition, 1976, P. 543.

(٢) Ibid., Loc. cit.

(٣) Helen Zimmern, Schopenhauer: His Life and Philosophy, London: George Allen, 1932, P. 138.

(٤) Schopenhauer, The Art of Literature, trans. T.B. Saunders, The University of Michigan Press, 1960, P. 112.

(٥) Ibid., Loc. cit.

(٦) Patrick Gardiner, Schopenhauer, Baltimore: Penguin Books, 1963, P. 11.

(٧) William Wallace, Life of Schopenhauer, London: Walter Scott, 1890, P. 26.

(٨) Ibid., P. 38.

(٩) Ibid., P. 39.

(١٠) Ibid., P. 41.

(١١) Zimmern, Schopenhauer: His Life and Philosophy, P. 22.

(١٢) Ibid., P. 24.

(١٣) Wallace, op. cit. P. 44.

(١٤) Ibid., Loc. cit.

(١٥) Zimmern, op. cit., P. 25.

(١٦) Ibid., Loc. cit.

(١٧) Ibid., P. 22.

(١٨) Nietzsche, Schopenhauer as Educator, trans. James W. Hillesheim and Malcolm R. Simpson, U.S.A., South Bend, Indiana: Regnery/ Gateway, Inc., 1965, P. 88.

(١٩) Ibid., Loc. cit.

(٢٠) Zimmern, op. cit., P. 26.

(٢١) Ibid., P. 28.

(٢٢) Ibid., P. 29.

(٢٣) Wallace, Life of Schopenhauer, P. 64.

(٢٤) Zimmern, op. cit., P. 37.

(٢٥) Gardiner, Schopenhauer, P. 14.

(٢٦) Zimmern, op. cit., P. 38.

(٢٧) Ibid., P. 49.

(٢٨) Ibid., P. 51.

(٢٩) Gardiner, op. cit., P. 15 - see also: Wallace, Life of Schopenhauer, P. 84.

(٣٠) Quoted in Zimmern, Schopenhauer..., P. 65.

(٣١) Quoted in Wallace, Life of Schopenhauer, P. 95.

(٣٢) Margrieta Beer, Schopenhauer, London: T.C. and E.C. Jack., No date, P. 23.

(٣٣) Zimmern, Schopenhauer: His Life and Philosophy, P. 66.

(٣٤) اقتبسه وترجمه الدكتور أحمد معوض بكتابه: أضواء على شوبنهاور،الدار العربية للثقافة والنشر اكتوبر ١٩٦٠، ص ٧٨. (وفي الكتاب ترجمة عربية حرفية لبعض أحاديث جفينر عن شوبنهاور).

(٣٥) نفس الكتاب. ص ٤٢ (وقد ورد بالكتاب ترجمة عربية لخطابات شوبنهاور للناشر بروكهاوز).

(٣٦) Gardiner, Schopenhauer, P. 17.

(٣٧) Wallace, Life of Schopenhauer, P. 150.

(٣٨) Zimmern, Schopenhauer: His Life and Philosophy P. 93.

(٣٩) Quoted in Zimmern, op. cit., P. 100.

(٤٠) Ibid., pp. 104 FF - See also: Wallace, Life of Schopenhauer, pp. 170 FF.

(٤١) Wallace, Life of Scopenhauer, P. 180.

(٤٢) Gardiner, Schopenhauer, P. 28.

(٤٣) Quoted in Zimmern, Schopenhauer..., P. 129.

(٤٤) Ibid., Loc. cit.

(٤٥) Margrieta Beer, Schopenhauer, P. 26.

(٤٦) The World as Will and Idea, Vol. I, preface to the first edition, P. viii.

(٤٧) Ibid., Loc. cit.

(٤٨) Margrieta Beer, op. cit., P. 9.

(٤٩) See Payne's Introduction to his translation of Schopenhauer's great work under the title (The World as Will and Representation), New York: Dover Publications, Inc., 1966, Vol. I, P. viii

(٥٠) عن الترجمة العربية لخطابات شوبنهاور لبروكهاوز للدكتور احمد معوض بكتابه أضواء على شوبنهاور ص ٤٣ .

(٥١) See Payne's ntroduction to the World as Will and Representation, Vol. I, P. ix.

(٥٢) Hellen Zimmern, Schopenhauer..., P. 146.

(٥٣) Ibid., Loc. cit.

(٥٤) Gardiner, Schopenhauer, P. 30.

(٥٥) Dewitt Payne's Schopenhauer, Selections, Charles Scribner's Sons, 1928, see the Introduction: P. ix.

(٥٦) Harald Höffding, A History of Modern Philosophy, trans. B.E. Meyer, New York: Dover Publications, 1955, Vol. II, P. 157.

(٥٧) Frederick Copleston, A History of Philosophy, Vol. 7(Modern Philosophy, part II: Schopenhauer to Nietzsche), New York: Image Books, 1965, P. 54.

(٥٨) Ibid., Loc. cit.

(٥٩) Ibid., Loc. cit.

(٦٠) Höffding, op. cit., P. 214.

(٦١) Alburey Castell, Introduction to Modern Philosophy, pp. 515 FF.

(٦٢) Schopenhauer, The World as Will and Idea, preface to first edition, P. xii.

(٦٣) Schopenhauer, op. cit., preface to the second edition, P. xxv.

(٦٤) Ibid., preface to the first edition, P. xi.

(٦٥) Radoslave A. Tsanoff, Schopenhauer's Criticism of Kant's Theory of Experience, New York: Longman, Green and Company, 1911, pp. 71 FF.

(٦٦) Dewitt Parker, Schopenhauer, Selections - see the preface, P. xiv.

(٦٧) Tsanoff., op. cit., P. 75.

(٦٨) Schopenhauer, The World as Will and Idea, preface to the first edition, P. xii.

(٦٩) Ernest Belfort Bax, Selected Essays of Schopenhauer, London: G. Bell and Sons, 1914, P. 52.

(٧٠) انظر مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لكتاب جيته: « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ». مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٤ ص ١ وما بعدها.

(٧١) نفس المرجع السابق. ص ٦٧.

(٧٢) Parker, Schopenhauer, Selections, see the introduction P. xx.

(٧٣) Margrieta Beer, Schopenhauer, P. 13.

(٧٤) Zimmern, Schopenhauer..., P. 110.

(٧٥) Wallace, Life of Schopenhauer, pp. 50 F.

(٧٦) Höffding, A History of Modern Philosophy, P. 215.

(٧٧) Wallace, op. cit., P. 97.

هوامش الفصل الثاني

(١) V.J. McGill, Schopenhauer: Pessimist and Pagan, New York: Brentano's Publishers, 1931, P. 104.

(٢) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, see the Appendex, pp. 480 FF.

(٣) Schopenhauer, op. cit., Vol. III, P. 484.

(٤) Ibid., Vol. I, PP. 9F.

(٥) Ibid., Vol. I, P. 3.

(٦) Ibid., Loc. cit.

(٧) Ibid., Loc. cit.

(٨) Ibid., Vol. I, P. 5.

(٩) Ibid., Vol. I, PP. 4F.

(١٠) Ibid., Vol. I, P. 26.

(١١) Ibid., Vol. I, P. 69.

(١٢) Ibid., Vol. I, PP. 50F.

(١٣) Ibid., Vol. II, P. 237.

(١٤) Ibid., Vol. I, P. 65.

(١٥) Ibid., Vol. II, P. 252.

(١٦) Ibid., Vol. I, P. 68.

(١٧) Ibid., Vol. I, P. 69.

(١٨) Copleston, A History of Philosophy, Vol. 7, part II (Schopenhauer to Nietzsche), P. 31.

(١٩) Schopenhauer, On Human Nature, trans. T.B. Saunders, London: George Allen, 1926, P. 3.

(٢٠) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 128.

(٢١) Ibid., P. 129.

(٢٢) Schopenhauer, On Human Nature, PP. 31 F.

(٢٣) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 143.

(٢٤) Helen Zimmern, Schopenhauer..., P. 141.

(٢٥) Margrieta Beer, Schopenhauer, P. 39.

(٢٦) Höffding, History of Modern Philosophy, part II, P. 228.

(٢٧) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 132.

(٢٨) Ibid., Vol. I, P. 129.

(٢٩) Ibid., Vol. I, P. 141.

(٣٠) Ibid., Vol. II, P. 141.

(٣١) Ibid., Vol. II, P. 412.

(٣٢) Ibid., Vol. II, P. 424.

(٣٣) Ibid., Vol. II, PP. 429 FF.

(٣٤) Ibid., Vol. II, PP. 459 FF.

(٣٥) Ibid., Vol. I, P. 200.

(٣٦) Ibid., Vol. I, P. 169.

(٣٧) Ibid., Vol. I, P. 145.

(٣٨) Ibid., Vol. I, PP. 170 F.

(٣٩) DeWitt Parker, Schopenhauer, Selections. (see: selections from: «On the Will in Nature», PP. 390 FF.

(٤٠) Schopenhauer, op. cit., Vol. I, P. 191.

(٤١) Ibid., Vol. I, P. 192.

(٤٢) Complete Essays of Schopenhauer, trans. T.B. Saunders New York: Willey Book Co., 1942 - Book V: Studies in Pessimism, P. 20.

(٤٣) Ibid., Book II: Counsels and Maxims, P. 1.

(٤٤) Ibid., Book II, P. 3.

(٤٥) Ibid., Book V: Studies in Pessimism, P. 1.

(٤٦) Ibid., Book II: Counsels and Maxims, P. 7.

(٤٧) McGill, Schopenhauer, P. 285.

(٤٨) Höffding, History of Modern Philosophy, part II, P. 232.

(٤٩) د. عبد الرحمن بدوي: شوبنهاور. دار النهضة العربية، الطبعة الثالثة. سنة ١٩٦٥. ص ٢٠٧.

(٥٠) McGill, Schopenhauer, P. 94.

(٥١) DeWitt Parker, Schopenhauer, Selection (selections from: «On the Will in Nature»), P. 410.

(٥٢) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, PP. 221 F.

(٥٣) Ibid., Vol. I, P. 222.

(٥٤) Ibid., Vol. I, P. 142.

(٥٥) Ibid., Vol. I, P. 168.

(٥٦) Ibid., Vol. I, P. 226.

(٥٧) Ibid., Vol. I, P. 227.

هوامش الفصل الثالث

(١) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 254.

(٢) Ibid., Vol. I, PP. 253 FF.

(٣) Ibid., Vol. I, P. 254.

(٤) Israel Knox, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, P. 134.

(٥) Schopenhauer, op. cit., Vol. I, P. 256.

(٦) Ibid., Vol. I, P. 258.

(٧) Ibid., Vol. I, P. 256.

(٨) Ibid., Vol. I, P. 421.

(٩) Ibid., Vol. I, P. 425.

(١٠) Ibid., Vol. I, P. 429.

(١١) Ibid., Vol. I, PP. 428 FF.

(١٢) Ibid., Vol. I, P. 465.

(١٣) Margrieta Beer, Schopenhauer, P. 77.

(١٤) Ibid., P. 81.

(١٥) Schopenhauer, op. cit., vol. I, PP. 475 FF.

(١٦) Ibid., Vol. I, P. 485.

(١٧) Ibid., Vol. I, P. 491.

(١٨) Ibid., Vol. I, P. 433.

(١٩) Ibid., Vol. I, P. 492.

(٢٠) Ibid., Vol. I, P. 505.

(٢١) Helen Zimmern, Shopenhauer..., P. 173.

(٢٢) Knox, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, PP. 158 F.

(٢٣) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 480.

(٢٤) Schopenhauer, The Art of Controversy, and other Posthumous, selected and translated by T.B. Saunders, London: Sonnenschein, 1896, P. 110.

(٢٥) Knox, Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, P. 133.

(٢٦) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, P. 126.

(٢٧) Ibid., Vol. III, P. 232.

(٢٨) Ibid., Vol. I, P. 239.

(٢٩) Ibid., Loc. Cit.

(٣٠) Ibid., Loc. cit.

(٣١) Ibid., Vol. I, P. 235.

(٣٢) Thomas Mann, The Living Thoughts of Schopenhauer, London: Cassell and Company Limited, 1942, PP. 3 F.

(٣٣) د. زكريا ابراهيم: مشكلة الفن. مكتبة مصر، ص ١٩٢ وما بعدها.

(٣٤) Schopenhauer, The World as will and Idea, Vol. III, P. 176.

(٣٥) Thomas Mann, The Living Thoughts of Schopenhauer, P. 1.

(٣٦) Schopenhauer, op. cit., Vol. III, PP. 176 F.

(٣٧) Ibid., Vol. I, P. 301.

(٣٨) Ibid., Pessim (Vol. I, P. 301 FF, Vol. III, P. 180 F).

(٣٩) Ibid., Vol. III, P. 180.

(٤٠) Ibid., Loc. cit.

(٤١) Ibid., Vol. I, P. 304.

(٤٢) Ibid., Vol. I, P. 305.

(٤٣) Schopenhauer, The Art of Controversy, P. 109.

(٤٤) الاستاذ فؤاد كامل: الفرد في فلسفة شوبنهاور. دار المعارف ص ٦٠.

(٤٥) أفلاطون: فايدروس. ترجمة د. أميرة حلمي مطر. انظر المقدمة ص ٦

(٤٦) The World as Will and Idea Vol. I, P. 274.

(٤٧) د. أميره مطر: في فلسفة الجمال من أفلاطون لسارتر. دار الثقافة للطباعة والنشر سنة ١٩٧٤ ص ٥٩.

(٤٨) The Living Thoughts of Schopenhauer, P. 6.

(٤٩) د. زكريا ابراهيم: كانط ـ مكتبة مصر، ١٩٧٢، ص ٢٢٣ وما بعدها.

(٥٠) Knox, Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, PP. 136 F.

(٥١) Ibid., PP. 79 F.

(٥٢) والتر ستيس: فلسفة هيجل. ترجمة د. امام عبد الفتاح امام. دار التنوير، بيروت ١٩٨٢.

(٥٣) McGill, Schopenhauer: Pessimist and Pagan, P. 204.

(٥٤) والتر ستيس. نفس المرجع السابق.

هوامش الفصل الرابع

(١) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 240.

(٢) Ibid., Vol. I, P. 251.

(٣) Ibid., Vol. III, P. 143.

(٤) Schopenhauer, The Art of Literature, P. 97.

(٥) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, PP. 145 F.

(٦) Ibid., Vol. I, P. 243.

(٧) Schopenhauer, The Art of Literature, P. 102.

(٨) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, P. 138.

(٩) Schopenhauer, The Art of Literature, P. 103.

(١٠) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, P. 140.

(١١) Schopenhauer, The Art of Literature, P. 97.

(١٢) Schopenhauer, The Art of Controversy, PP. 103 — 104.

(١٣) Schopenhauer, The Art of Literature, P. 100.

(١٤) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 252.

(١٥) Schopenhauer, The Art of Literature, P. 101.

(١٦) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 252.

(١٧) Ibid., Loc. cit.

(١٨) Ibid., Vol. I, P. 221.

(١٩) Ibid., Vol. I, 242.

(٢٠) Quoted in Helen Zimmern, Schopenhauer: His Life and Philosophy, P. 39.

(٢١) Schopenhauer, op. cit., Vol. I, PP. 246 FF.

(٢٢) انظر: د. مصطفى سويف. العبقرية في الفن الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣، ص ٢١ وما بعدها.

(٢٣) Schopenhauer, op. cit., Vol. I, P. 249.

(٢٤) Ibid., Vol. III, P. 168.

(٢٥) Ibid., Vol. I, P. 251.

(٢٦) Ibid., Vol. III, PP. 161 F.

(٢٧) Ibid., Vol. III, P. 162.

(٢٨) Ibid., Vol. III, P. 164.

(٢٩) Ibid., Vol. III, P. 163.

(٣٠) Ibid., Vol. I, P. 244.

(٣١) Margrieta Beer, Schopenhauer, P. 58.

(٣٢) Schopenhauer, op. cit., Vol. III, P. 154.

(٣٣) Ibid., Vol. III, PP. 147 FF.

(٣٤) Ibid., Vol. III, P. 150.

(٣٥) Ibid., Vol. III, P. 156.

(٣٦) Schopenhauer, The Art of Literature, P. 106.

(٣٧) Ibid., P. 103.
(٣٨) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, P. 158.
(٣٩) Ibid., Vol. III, P. 156.
(٤٠) Schopenhauer, The Art Controversy, trans. T. B. Saunders, (Genius and Virtue), P. 104.
(٤١) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, P. 159.
(٤٢) Schopenhauer, The Art Controversy, (Genius and Virtue), P. 104.
(٤٣) Ibid., PP. 104 - 105.
(٤٤) أفلاطون: محاورة ايون. ترجمة د. سهير القلماوي. مراجعة. د. محمد صقر خفاجة.
(٤٥) أفلاطون: محاورة فايدروس. ترجمة د. أميره مطر. ص ٦٨.
(٤٦) جان برتليمي: بحث في علم الجمال. ترجمة د. أنور عبد العزيز. مراجعة د. نظمي لوقا. ص ٨٢ وما بعدها.
(٤٧) د. زكريا ابراهيم: مشكلة الفن ـ مكتبة مصر. ص ١٧٣ وما بعدها.
(٤٨) د. مصطفى سويف. العبقرية في الفن. انظر ص ٢٥.
(٤٩) جان برتليمي: بحث في علم الجمال. انظر ص ٨٤ وما بعدها.
(٥٠) نفس المرجع، ص ٨٣.
(٥١) Knox, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, P. 140.
(٥٢) Milton C. Nahm, Artist as Creator, U.S.A., Baltimore, P. 135.
(٥٣) Kant's Critique of Aesthetic Judgement, translated with an introduction by: James Greed Meredith, 1911, P. 169.
(٥٤) Ibid., PP. 169 F.
(٥٥) Ibid., P. 180.
(٥٦) Knox, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, P. 142.

هوامش الفصل الخامس

(١) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, trans. E.F. Payne, Oxford: Clarendon Press, 1974, Vol. II, P. 415.
(٢) Ibid., Loc. cit.

(٣) Schopenhauer, The World as Will as Will and Idea, Vol. I, P. 270.

(٤) Ibid., Vol. I, P. 272.

(٥) Ibid., Loc. cit.

(٦) Ibid., Vol. I, PP. 272 - 273.

(٧) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, P. 424.

(٨) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, PP. 275 F

(٩) Knox, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, PP. 154 F.

(١٠) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 261.

(١١) Kant's Critique of Aesthetic Judgement trans. James Creed Meredith, Oxford: Clarendon Press, 1911, P. 107.

(١٢) Schopenhauer, op. cit., Vol. I, PP. 262 F.

(١٣) Ibid., Vol. I, PP. 263 - 264.

(١٤) Ibid., Vol. I, PP. 164 F.

(١٥) Ibid., Vol. I, P. 266.

(١٦) Ibid., Vol. I, P. 266 F.

(١٧) Ibid., Vol. I, P. 268.

(١٨) Kant's Critique of Aesthetic Judgement Trans. James Meredith, P. 110.

(١٩) Ibid., P. 109 FF.

(٢٠) Walter John Hipple, The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth - Centurey British Aesthetic Theory. New York, 1957, PP. 90 F.

(٢١) Ibid., P. 74.

(٢٢) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 268.

(٢٣) Ibid., Loc. cit.

(٢٤) Ibid., Vol. I, P. 269.

(٢٥) Ibid., Loc. cit.

(٢٦) Ibid., Vol. I, P. 270.

(٢٧) Knox, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, PP. 21 F.

(٢٨) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال. دار النهضة العربية ـ سنة ١٩٧٢ ص ٢١

(٢٩) د. زكريا ابراهيم: كانط، مكتبة مصر. سنة ١٩٧٢ ص ٢٥٣ وما بعدها.
(٣٠) د. زكريا ابرهيم: مشكلة الفن. ص ٥١ وما بعدها.
(٣١) د. أميرة مطر: المرجع السابق، ص ٢١ وما بعدها.
(٣٢) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III. (Essay on: Isolated Remarks on Natural Beauty, ch: xxxiii), P. 174.
(٣٣) Ibid., Vol. III, P. 154.
(٣٤) Ibid., Vol. I, P. 252.
(٣٥) Ibid., Vol. I, P. 286.
(٣٦) Ibid., Loc. cit.
(٣٧) Ibid., Vol. I, P. 286 F.
(٣٨) Ibid., Vol. I, P. 287.
(٣٩) Ibid., Vol. I, P. 268.
(٤٠) Ibid., Vol. II, P. 152.
(٤١) Ibid., Vol. II, P. 154.
(٤٢) Ibid., Vol. II, P. 154 F.
(٤٣) Ibid., Vol. II, P. 156.
(٤٤) Ibid., Vol. II, P. 266.
(٤٥) Kant's Critique of Aesthetic Judgement, trans. J. Meredith, P. 119.
(٤٦) Ibid., P. 114.

هوامش الفصل السادس

(١) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 275.
(٢) Ibid., Loc. cit.
(٣) William Knight, The Philosophy of the Beautiful, London, 1898, part II, P. 182 F.
(٤) Ibid., P. 184 F.
(٥) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 280.
(٦) Ibid., Vol. I, P. 281.
(٧) Ibid., Vol. I, P. 277.
(٨) Ibid., Loc. cit.
(٩) Ibid., Vol. III, ch. xxxv (On the Aesthetics of Architecture), P. 182.

(١٠) Ibid., Vol. III, P. 182 F.

(١١) Ibid., Vol. I, P. 278.

(١٢) Ibid., Vol. III, P. 184 F - see also: Vol. I, P. 278.

(١٣) Ibid., Vol. III, P. 185.

(١٤) Ibid., Vol. I, P. 278.

(١٥) Ibid., Vol. I, P. 279.

(١٦) Ibid., Vol. I, P. 278 F.

(١٧) Ibid., Vol. III, P. 186.

(١٨) Ibid., Vol. I, P. 279.

(١٩) د. عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور ص ١٦٠ .

(٢٠) Schopenhauer, op. cit., Vol. III, P. 186.

(٢١) Ibid., Vol. I, P. 279.

(٢٢) Ibid., Loc. cit.

(٢٣) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, (ch. xix: On the Metaphysicsof the Beautiful and Aesthetics), P. 426 F.

(٢٤) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, P. 189.

(٢٥) Ibid., Vol. III, P. 190.

(٢٦) Ibid., Vol. I, P. 281.

(٢٧) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, ch. xix, P. 425 F.

(٢٨) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, ch. xxxiii, P. 174.

(٢٩) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 282 F.

(٣٠) Ibid., Vol. I, P. 284.

(٣١) Ibid., Vol. III, P. 193.

(٣٢) Ibid., Vol. I, P. 285.

(٣٣) See: Patrick Gardiner, Schopenhauer, P. 216 F.

(٣٤) Ibid., P. 217.

(٣٥) Quoted in Gardiner, Ibid., Loc. cit.

(٣٦) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 291.

(٣٧) Ibid., Vol. I, P. 297.

(٣٨) Ibid., Loc. cit.

(٣٩) Ibid., Loc. cit.

(٤٠) Ibid., Vol. I, P. 298

Ibid., Vol. I, P. 299. (٤١)
Ibid., Loc. cit. (٤٢)
Ibid., Vol. I, P. 301. (٤٣)
Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, ch. xix, P. 422 F. (٤٤)
Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, P. 197 F. (٤٥)
Schopenhauer, parerga and Paralipomena, Vol. II, P. 423 - See also: Essays from the Parerga, ed. and trans. T.B. Saunders (essay on: The Metaphysics of Fine Art). (٤٦)
The World as Will and Idea, Vol. I, P. 289. (٤٧)
ibid., Loc. cit. (٤٨)
Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, P. 224. (٤٩)
William Knight, The Philosophy of the Beautiful, part II, P. 208 F. (٥٠)
See: The World as Will and Idea, Vol. I, P. 291 F. (٥١)
Ibid., Vol. I, P. 293. (٥٢)
Ibid., Vol. I, P. 294. (٥٣)
Ibid., Vol. III, P. 198 F. (٥٤)
Ibid., Vol. I, P. 294 F. (٥٥)
Ibid., Vol. I, P. 296. (٥٦)
Ibid., Vol. I, P. 296 F. (٥٧)
Ibid., Vol. I, P. 306. (٥٨)
Ibid., Vol. I, P. 307. (٥٩)
Ibid., Loc. cit. (٦٠)
Ibid., Vol. I, P. 309. (٦١)
Patrick Gardiner, Schopenhauer, P. 215 F. (٦٢)
Schopenhauer, op. cit., Vol. I, P. 309 F. (٦٣)
Ibid., Vol. III, ch. xxxvii (On the Aesthetics of poetry), P. 204. (٦٤)
Ibid., Loc. cit. (٦٥)
Ibid., Vol. I, P. 322. (٦٦)
Ibid., Vol. I, P. 315 F. (٦٧)
Ibid., Vol. I, P. 310. (٦٨)
Knox, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, P. 147 F. (٦٩)

(٧٠) Schopenhauer, op. cit., Vol. III, P. 200.
(٧١) Ibid., Vol. III, P. 202.
(٧٢) Ibid., Vol. I, P. 313.
(٧٣) Ibid., Vol. I, P. 311.
(٧٤) Ibid., Vol. III, P. 205.
(٧٥) Ibid., Vol. III, P. 207.
(٧٦) William Knight, The Philosophy of the Beatiful, P. 90.
(٧٧) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, P. 445 F.
(٧٨) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 315.
(٧٩) Ibid., Vol. I, P. 316 FF.
(٨٠) Parerga and Paralipomena, Vol. II, P. 445.
(٨١) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 318.
(٨٢) Ibid., Vol. I, P. 320.
(٨٣) Ibid., Vol. I, P. 321.
(٨٤) Ibid., Loc. cit.
(٨٥) Ibid., Vol. I, P. 221 F.
(٨٦) Ibid ., Vol. I, P. 224 F.
(٨٧) Ibid., Vol. I, P. 326.
(٨٨) Ibid., Vol. III, P. 211.
(٨٩) Ibid., Vol. III, P. 211 F.
(٩٠) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, P. 440 F
(٩١) Schopenhauer, The Art of Literature, P. 49.
(٩٢) Ibid., P. 50 F- See also: Schopenhauer's Parerga, Vol. II, P. 440.
(٩٣) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, P. 439.
(٩٤) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 326.
(٩٥) Ibid., Vol. I, P. 327.
(٩٦) Ibid., Vol. III, P. 213.
(٩٧) Ibid., Vol. I, P. 326 FF.
(٩٨) Ibid., Vol. III, P. 214.
(٩٩) Ibid., Vol. III, P. 218 F.
(١٠٠) Ibid., Vol. I, P. 330.
(١٠١) Ibid., Vol. I, P. 333.
(١٠٢) Ibid., Vol. I, P. 331 F.

(١٠٣) Ibid., Vol. I, P. 332.

(١٠٤) Ibid., Vol. III, P. 231 - See also: Vol. I, P. 334.

(١٠٥) Ibid., Vol. III, P. 231 F.

(١٠٦) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, P. 430.

(١٠٧) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 336.

(١٠٨) William Knight, The Philosophy of the Beautiful, PP. 141 - 142.

(١٠٩) Schopenhauer, op. cit., vol. I, PP. 336 F.

(١١٠) Ibid., Vol. I, PP. 337 F.

(١١١) Ibid., Vol. I, P. 338.

(١١٢) Ibid., Vol. I, P. P. 340.

(١١٣) Gardiner, Schopenhauer, P. 230.

(١١٤) See: John Hospers, Meaning and Truth in the Arts, The University of North Carolina Press, 1964, P. 66 F

(١١٥) Schopenhauer, op. cit., Vol. I, PP. 344 F.

(١١٦) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, PP. 430 F.

(١١٧) William Knight, The Philosophy of the Beautiful, Vol. II, PP. 150 F.

(١١٨) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. III, P. 233.

(١١٩) Ibid., Loc. cit.

(١٢٠) Ibid., PP. 233 F.

(١٢١) Schopenhauer, Parerga and Paralipomena, Vol. II, P. 433.

(١٢٢) Schopenhauer, The World as Will and Idea, Vol. I, P. 338.

(١٢٣) Ibid., Vol. III, P. 235.

(١٢٤) جوليوس بورتنوي. الفيلسوف والموسيقى، ترجمة د. فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤، ص ٢٣٤.

(١٢٥) Schopenhauer, op. cit., Vol. I, P. 340.

(١٢٦) Ibid., Vol. I, P. 342.

(١٢٧) Ibid., Vol. I, PP. 342 F.

(١٢٨) Ibid., Vol. I, P. 331.

(١٢٩) Ibid., Vol. III, P. 336.

(١٣٠) Ibid., Vol. III, P. 238 F.

(١٣١) Ibid., Vol. III, P. 239.

(١٣٢) Ibid., Vol. III, P. 240.

(١٣٣) Ibid., Vol. III, PP. 240 F.

(١٣٤) Ibid., Vol. III, PP. 241 F.

(١٣٥) Ibid., Vol. III, P. 243.

(١٣٦) انظر: د. أميره مطر. مقدمة في علم الجمال. ص ١٣٢ وما بعدها.

(١٣٧) انظر: د. أميره مطر. المرجع السابق ص ١٤٩ وما بعدها.

(١٣٨) جان برتليمي. بحث في علم الجمال. الترجمة العربية، ص ٣٩٤.

(١٣٩) The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, P. 145.

(١٤٠) Knox, op. cit., Loc. cit.

(١٤١) The Theory of Beauty, London, fourth edition, 1931, P. 138.

(١٤٢) Gardiner, Schopenhauer, P. 218.

(١٤٣) Margrieta Beer, Schopenhauer, P. 72.

(١٤٤) Knox, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, P. 116.

(١٤٥) جوليوس بورتنوي: الفيلسوف والموسيقى. الترجمة العربية ص ١٨.

(١٤٦) نفس المرجع السابق. ص ٣٧.

(١٤٧) افلاطون: الجمهورية. ترجمة د. فؤاد زكريا، ص ٩٢ وما بعدها.

(١٤٨) جوليوس بورتنوي: المرجع السابق. ص ٤٦ وما بعدها.

(١٤٩) نفس المرجع السابق، ص ٢١٢.

(١٥٠) نفس المرجع السابق، ص ٢١٨.

(١٥١) نفس المرجع السابق. ص ٢٢٦.

(١٥٢) Kant's Gritique of Aesthetic Judgement P. 194.

(١٥٣) Ibid., P. 195.

(١٥٤) جوليوس بورتنوي: نفس المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(١٥٥) Morris Weitz., Problems in Aesthetics, (An introductory book of readings), New York: The Macmilan Co., 1959. P. 418

(١٥٦) انظر: جوليوس بورتنوي. الفيلسوف والموسيقى. ص ٢٥٢ وما بعدها. وأيضا د. أميرة مطر. مقالات حول القيم والحضارة. مكتبة مدبولي. مقال (هانزليك ناقدا وعالم جمال) ص ١٣٠.

(١٥٧) Morris Weitz, op. cit., (see Hanzlick's essay), P. 381.

(١٥٨) Ibid., Loc. cit.

(١٥٩) Ibid., P. 398 F.

(١٦٠) Ibid., P. 406.

(١٦١) Ibid., P. 410 F - See also : John Hosperrs Truth and Meaning in the Arts, P. 88.

هوامش الفصل السابع

(١) Höffding, A History of Modern Philosophy, Vol. II, P. 236.

(٢) Zimmern, Schopenhauer...., P. 166.

(٣) Copleston, A History of Philosophy, Vol. 7, part II (Schopenhauer to Nietzsche), P. 54.

(٤) Ibid., Loc. cit.

(٥) Radoslave A. Tsanoп, Schopenhauer's Criticism of Kant's Theory of Experience, P. 77.

(٦) Mc Gill, Schopenhauer: Pessimist and Pagan, P. 282.

(٧) Ibid., Loc. cit.

(٨) انظر: جان برتليمي: بحث في علم الجمال. الترجمة العربية، ص ٥٣٥ وما بعدها.

(٩) المرجع السابق، ص ٥٥٥.

(١٠) المرجع السابق، ص ٥٥٦ وما بعدها.

(١١) جان برتليمي، المرجع السابق، ص ٥٧٠.

(١٢) نفس المرجع السابق، ص ٥٥٥.

(١٣) المرجع السابق، ص ٥٥٣.

(١٤) مارتن هيدجر: نداء الحقيقة. ترجمة وتقديم ودراسة د. عبد الغفار مكاوي. سلسلة النصوص الفلسفية (٩). دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٧. ص ١٨٠ وما بعدها.

(١٥) نفس المرجع السابق، ص ١٨٩.

(١٦) M. Beer, Schopenhauer, P. 7.

(١٧) Ibid., Loc. cit.

(١٨) اقتبسه فؤاد كامل: الفرد في فلسفة شوبنهاور. ص ١٢١ وما بعدها.

(١٩) Nicolas Berdyaev, Dream and Reality, an essay in autobiography, trans. Katharine Lampert, New York: Collier Books, 1962, P. 106 F.

(٢٠) Gardiner, Schopenhauer, P. 20.

(٢١) Berdyaev, op. cit., P. 51.

(٢٢) Ibid., P. 89.

(٢٣) See: G. E. M. Anscomb, An Introduction to WittgenstienTractatus, London, 1959, ch. 13.

(٢٤) Norman Malcolm, Ludwig Wittgenstein: A Memoir, with biographical sketch by George von Right, London: Oxford University Press, 1962, P. 5.

(٢٥) Mc Gill, Schopenhauer..., P. 21.

(٢٦) Ibid., P. 26 - See also: Gardiner, P. 177.

(٢٧) Ibid., P. 26 F.

(٢٨) Gardiner, P. 176 F.

(٢٩) Copleston, A History of Philosophy, Vol. 7, part II, P. 55 F

(٣٠) Ibid., Loc. cit.

(٣١) McGill, Schopenhauer..., P. 295.

(٣٢) Copleston, op. cit., P. 57 FF.

(٣٣) See the Introduction to Nietzsche's Essay: Schopenhauer as Educator, trans. J. W. Hillesheim and M. R. Simpson, introduction by Eliseo Vivas.

(٣٤) Nietzsche, op. cit., P. 13.

(٣٥) Ibid., P. 25.

(٣٦) McGill, Schopenhauer, P. 19 F.

(٣٧) Letters of Richard Wagner, selected and edited by Wilhelm Altman, translated by M. M. Bozman, London, New York, 1936, Vol. I, P. 273.

(٣٨) Ibid., P. 274.

(٣٩) The Philosophy of Nietzsche (selected writings), edited by Geoffrey Clive, New American Liberary, 1965, P. 264.

(٤٠) Lack M. Stein, Richard Wagner and the Synthesis of the Arts. U.S.A.: Greenwood Press, Publishers, 1973, P. 111 F.

(٤١) Wagner, On Music and Drama, selected and arranged with an introduction by: Albert Goldman and Evert Sprinchorn, translated by Ashton Ellis, New York: Button and Co., 1964, P. 184.

(٤٢) Geoffry Clive, The Philosophy of Nietzsche, P. 263.

(٤٣) د. فؤاد زكريا. ريتشارد فاجنر. سلسلة المكتبة الثقافية. دار القلم. ١٩٦٥، ص ٤٥ وما بعدها.

(٤٤) نفس المرجع السابق، ص ٨٨ وما بعدها.

(٤٥) See: Wagner, On Music and Drama, trans. Ashton Ellis, P. 187 F.

وأيضا د. فؤاد زكريا. ريتشارد فاجنر، ص ١٠٩ وما بعدها.

(٤٦) Nietzsche, Schopenhauer as Educator, P. 56.

(٤٧) د. أميره مطر. في فلسفة الجمال من أفلاطون لسارتر ص ١٨٤.

(٤٨) نفس المرجع السابق، ص ١٨٦ وما بعدها.

(٤٩) اقتبسته د. أميره مطر، في فلسفة الجمال من أفلاطون لسارتر (نصوص مختارة من نشأة التراجيديا) ص ٢٠٠.

(٥٠) McGill, Schopenhauer, P. 14.

(٥١) Ibid., Loc. cit.

(٥٢) Ibid., P. 17.

(٥٣) Ibid., P. 18 F.

(٥٤) Gardiner, Schopenhauer, P. 174.

(٥٥) McGill, op. cit., P. 20.

(٥٦) See Payne's Introduction to the World as Will and Representation.



المحتويات

المقدمة ٥

الفصل الأول: مدخل الى فلسفة شوبنهاور ١١

تمهيد ١٣

أولا ــ حياة شوبنهاور وتطوره العقلي ١٤

ثانيا ــ المضامين والاتجاهات الفكرية في فلسفة شوبنهاور ومصادرها ... ٢٥

الفصل الثاني: التركيب الميتافيزيقي للعالم ٤١

تمهيد ٤٣

أولا ــ العالم كتمثل ٤٤

ثانيا ــ العالم كارادة ٥٥

الفصل الثالث: الفن بين الميتافيزيقا والأخلاق ٧٥

تمهيد ٧

أولا ــ الفن والأخلاق كطريقين للخلاص ٧٨

ثانيا ــ الفن كرؤ ية ميتافيزيقية ٩٨

الفصل الرابع: العبقرية كنظرية في معرفة الوجود ١١٧

تمهيد ١١٩

أولا ــ العبقرية كتأمل خالص للمُثُل الأفلاطونية ١٢١

ثانيا ــ العبقرية والتخيّل ١٣٠

ثالثا ــ العبقرية والجنون ١٣٢

رابعا ــ العبقرية والطفولة ١٣٦

خامسا ــ الخصائص العقلية والنفسية والخلفية للعبقري ١٣٩

الفصل الخامس: ميتافيزيقا الجميل ١٥٣

تمهيد ١٥٥

ثانيا ـ الجميل والجليل ١٦٢
ثالثا ـ الجميل والجذاب ١٧٢
رابعا ـ الجميل في الفن والطبيعة ١٧٦
الفصل السادس: الفنون الجميلة ودلالتها الميتافيزيقية ١٨٩
تمهيد ١٩١
مدخل الى تصنيفشوبنهاور للفنون الجميلة ١٩٢
أولا ـ فن المعمار ١٩٦
ثانيا ـ فن تنسيق المياه وفن البستنة ٢٠٧
ثالثا ـ فنا التصوير والنحت ٢١٠
رابعا ـ الشعر والتراجيديا ٢٢٤
خامسا ـ الموسيقى ٢٣٩
الفصل السابع: تقييم فلسفة شوبنهاور
وأثرها في الفكر الفلسفي والجمالي المعاصر ٢٦٧
تمهيد ٢٦٩
أولا ـ تقييم فلسفة شوبنهاور ٢٧٠
ثانيا ـ أثر فلسفة شوبنهاور في الفكر الفلسفي والجمالي المعاصر ٢٨٤
خلاصة نتائج البحث ٣٠٣
مصادر البحث ٣٠٥
هوامش الكتاب ٣١٠



ميتافيزيقيا الفن عند
شوبنهاور

يدرس هذا الكتاب العلاقة بين الفن والميتافيزيقا في فلسفة شوبنهاور. وليست الغاية هنا تبيان أن فلسفة شوبنهاور الجمالية قد بنيت على مبادىء أو أسس مذهبه الميتافيزيقي، وانما الهدف الأساسي الذي ينبغي أن يكون موضع الاهتمام هو ذلك السؤال: هل نجحت هذه الأسس الميتافيزيقية في تفسير طبيعة الفن في علاقته بالوجود، أي بوصفه « ظاهرة ذات بعد ميتافيزيقي »؟

واذا كان الطابع الميتافيزيقي قد صبغ علم الجمال الألماني منذ كانط وحتى هيجل وشوبنهاور، حيث كان علم الجمال عندهم ميتافيزيقيا أي تابعا لأسس مذاهبهم الميتافيزيقية، فان مساهمة شوبنهاور ـ الذي رأى في الخبرة الجمالية تأملا خالصا خاليا من الارادة للمثل الافلاطونية الخالدة، وفي الفن خلاصا وقتيا من عبودية الارادة وأسر المكان والزمان والعلية ـ لم تكن مقتصرة على ربط فلسفته الجمالية بسياق مذهبه الميتافيزيقي وانما عمل على تأسيس « ميتافيز[illegible] « ميتافيزيقا علم الجمال ».

الثمن ٣٠ ليرة لبنانية أو ما يعادلها.

دار التنوير للطباعة والنشر ص. ب. ٦٤٩٩ ـ ١١٣